



# LE RASA

*ESSAI SUR*

## *L'ESTHÉTIQUE INDIENNE*

PAR

SUBODH CHANDRA MUKERJEE

P A R I S

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN (VI<sup>e</sup>)

1926

—

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés  
pour tous pays



## PRÉFACE

---

Ce petit ouvrage se propose d'étudier la théorie des *rasas* ou sentiments littéraires qui forme la pierre angulaire de toute la dramaturgie sanskrite et trouve aussi sa place distincte dans le système général de la Poétique sanskrite. L'étude est intéressante, non seulement parce qu'elle fait mieux comprendre la littérature dramatique de l'Inde, mais parce qu'elle se rattache par bien des liens à l'univers entier de la pensée indienne. Cette théorie, sous ses formes les mieux développées, porte l'empreinte des idées philosophiques et religieuses de l'Inde, beaucoup de ses éléments essentiellement profonds et solides, ainsi que certains de ses traits purement formels et artificiels, trouvent leur explication dans l'influence de ces idées.

Afin de mieux faire comprendre cette théorie, je l'ai d'abord montrée dans toute sa simplicité originelle pour en observer ensuite le développement successif. Le chapitre VI résume la critique faite de la théorie par quelques auteurs sanskrits les plus renommés.

Dans un sujet tel que le *rasa*, placé pour ainsi dire sur la limite de l'esthétique proprement littéraire et de la philosophie, on court toujours le danger de se laisser entraîner sur l'un ou l'autre de ces deux terrains hmitropes. Je me suis rigoureusement imposé de m'en tenir à mon sujet et d'éviter autant que possible toute digression sur le domaine de la philosophie spéculative. Il m'a semblé hors de

propos de discuter les idées de temps, d'espace, de sensation, etc., que manient si volontiers les critiques sanskrits de la théorie du *rasa* et sur lesquelles les doctrines philosophiques de l'Inde trouvent beaucoup à dire. Cependant, au chapitre VII on trouvera l'esquisse de quelques notions fondamentales de la philosophie indienne qui permettent de mieux comprendre les différentes manières de concevoir le *rasa* suggérées par les commentateurs de Bharata. Mais je me suis efforcé à rendre cet exposé aussi succinct et clair que possible, le destinant uniquement à faciliter la compréhension de ce qui suit.

Le chapitre VIII donne un historique du développement de la théorie des sentiments littéraires. En règle générale j'ai admis, pour les différents auteurs sanskrits, les dates établies par Dr S K D. dans ses *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, vol I. Je n'ai pas essayé de discuter les données historiques sur ce point, il m'a semblé, en effet, que pour peu que la succession chronologique des idées soit exacte, il importe peu que tel ou tel auteur ait vécu quelques années plus tôt ou plus tard. Dans le dernier chapitre, j'ai essayé d'analyser la théorie du *rasa* telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous et d'en relever les points importants au point de vue de la psychologie moderne.

Les sources dont s'est inspirée la présente étude sont données dans sa partie bibliographique. A côté des auteurs sanskrits dont les ouvrages ont été mis à la base de mes recherches, j'ai également utilisé les travaux des savants modernes consacrés à la philosophie et à la poétique indiennes. Je n'ai malheureusement pas pu tirer grand profit du volume II des *Studies in the History of Indian Poetics*,

ce livre m'étant parvenu alors que mon étude était déjà achevée.

Les grandes lignes de la théorie des *rasas* ont été exposées par M. REGNAUD dans sa *Rhétorique sanskrite*. Mais cet ouvrage étant essentiellement descriptif, il ne cherche ni à retracer l'historique de la théorie, ni à relever ses bases psychologiques et ses points de contact avec la pensée philosophique de l'Inde. D'ailleurs, comme l'indique le titre même du livre de M. Regnaud, la question des *rasas* n'y tient qu'une place secondaire. Afin d'éviter autant que possible toute discordance éventuelle de vocabulaire technique, j'ai cru utile d'emprunter à l'excellent ouvrage de M. Regnaud un certain nombre d'expressions par lesquelles il a rendu en français les termes usités dans les poétiques sanskrites, en me réservant toutefois la liberté d'introduire quelque terme nouveau chaque fois que celui de mon prédecesseur ne m'a pas paru suffisamment expressif.

Il me reste à exprimer ici ma profonde reconnaissance à mes maîtres et amis qui ont bien voulu m'aider dans mon travail. Je ne trouve pas de paroles assez eloquentes pour témoigner mes sentiments de gratitude à mon Maître, M. SYLVAIN LÉVI, qui a suivi mon travail depuis ses premières ébauches jusqu'à son achèvement définitif, me prodiguant sans cesse les ressources infiniment précieuses de ses suggestions et de ses critiques. Sa généreuse sympathie, ses affectueux encouragements ont illuminé mon séjour à Paris d'une chaude et réconfortante clarté. M. ÉMILE SENART, ami fidèle des étudiants hindous, a eu également l'extrême bonté de s'intéresser aux premières ébauches de mon travail et de me suggérer, au cours d'une discussion,

des aperçus dont je fus saisi un peu même M. Masson-Ourst a bien voulu revue le manuscrit de mon livre qui a grandement profité de ses observations et corrections.

J'ai contracté une véritable dette de reconnaissance envers ma camarade et amie Mme NADINE SICOURAUK qui, infatigablement, a mis à ma disposition, son temps, son amitié et la finesse de sa critique penetrante.

S. MURENILLE

---

## BIBLIOGRAPHIE

---

- Bharata — *Nāṭyāśṭra*, ed Kāvyamālā. Bombay, 1891  
Traité de Bharata sur le Théâtre, Texte Sanscrit,  
édition critique, par Joanny Grosset Tome I  
(Ch 1-11)
- Bhāmīdhī — *Bhāmīdhīlankāra*, App viii à l'édition de  
Pratīparudravyāśobhīśāna par K P Trivedi dans  
la Bombay Sanskrit Series, 1909
- Dindin — *Kāvyaśāstra*, avec le commentaire Hṛdayangama  
et celui de Tarunavācaspati, ed Rangācārya  
Madras, 1910
- Uddhīṣṭī — *Kāvyaśālankārasaṅgraha*, avec le commentaire  
de Pratīhārendurāja, ed Telang Nirnayasāgara  
Press. Bombay, 1915
- Vīmīni — *Kāvyaśālāraśālātravṛtti*, avec le commentaire  
“Kāmadhenu”, de Gopīndraṭīppabhūpāla Śrī<sup>1</sup>  
Vīmīnilāsa Series n° 5 Śrīrangam, 1909
- Rudrīta — *Kāvyaśālankāra*, avec le commentaire de  
Namisādhu Kāvyamālā Bombay, 1906
- Le *Dhvanyālola*, avec le commentaire (pour les trois pre-  
miers chapitres) d'Abhinavagupta Kāvyamālā  
Bombay, 1911 Le commentaire sur le quatrième  
chapitre de S K. De. Calcutta, 1922
- Rājāśekhara — *Kāvyaśālānīśā*, ed par Dalal Gaekwar  
Oriental Series. Baroda, 1916
- Dhananjaya — *Dāśarīpaka*, avec le commentaire de  
Dhanika Nirnayasāgara Press. Bombay, 1917.
- Bhoja. — *Sarasvatī-kanthābhāraṇa*, éd. Jīvananda Vidyā-  
sāgara Calcutta, 1894
- Mahimabhatta — *Vyaktivivka*, éd Ganapati Śāstrī.  
Trivandrum Sanskrit Series, 1909
- Mammata — *Kāvyaśāstra*, avec les commentaires  
“Pradīpa et “Uddiyola Ānandāśrama Series Poona,  
1911
- Ruyyaka — *Alankārasūtra*, avec le commentaire de  
Samudrabandha, éd Ganapati Śāstrī Trivan-  
drum Sanskrit Series, 1915.

- Hemacandra — *Kāryānudīśana*, avec son propre commentaire Kāvyamālā Bombay, 1901
- Vidyādhara — *Hārītī*, avec le commentaire de Mallinītha, ed. K. P. Trivedi Sanskrit Series Bombay, 1903
- Vidyāñītha — *Pratāparudraṇīśobhīśana*, avec le commentaire de Kumārasvāmin, ed. K. P. Trivedi Sanskrit Series Bombay, 1909
- Visvanītha — *Sāhityadarpana*, avec le commentaire de Rūmacarani Tarkivigraha, ed. Durgāprastāda Dvīyedra Nirnayasāgara press Bombay, 1915
- Singabhūpāla — *Rasārṇavāśudhākara*, ed. Ganapati Sāstri Trivandrum Sanskrit Series, 1916
- Bhānuḍitta — *Rasatalangini*, ed. Regnoud dans son ouvrage « Rhetorique Samskrite » Paris, 1881  
*Rasamanjari*, ed. Venkatesvara Sāstri Madras, 1909
- Rūpa Gosvāmīn — *Līlālantamāni*, avec le commentaire de Visvanītha Lakravartī Kīvamāla, 1913
- Jagannātha — *Rasagangādhara*, avec le commentaire, par Nagoji Kavyamālā, 1913
- Sāradātanaya — *Bhārapralāṭa*, extraits dans le Catalogue of Manuscripts in the Oriental Manuscript Library, Madras, n° 13010
- Keśavamīśra — *Alankārāśekhara* Kavyamālā, 1895

- Amaruśataka*, par Amṛtukakavi Nirnayasāgara Press Bombay
- Kumārasambhava*, par Kālidāsa Nirnayasāgara Press Bombay, 1923
- Venisambhāra*, par Nārāyaṇa Bhatta Nirnayasāgara Press Bombay, 1915
- Hanumannātaka*, ed. Jīvānanda Vidyasāgara Calcutta
- Sakuntalā*, par Kālidāsa Nirnayasāgara Press Bombay, 1916
- Mālatīmādhava*, par Bhavabhūti, ed. Sir R. G. Baudarkar Bombay Sanskrit Series Bombay, 1905
- Mahāvīracarita*, par Bhavabhūti Nirnayasāgara Press Bombay, 1910
- Uttararāmācarita*, par Bhavabhūti Nirnayasāgara Press Bombay, 1915
- Raghuvamīśa*, par Kālidāsa Nirnayasāgara Press Bombay.

- Vikramorvasī*, par Kālidāsa. Nirnayasāgara Press Bombay, 1914
- Meghadūta*, par Kālidāsa, ed K B Pāthak Poona, 1916
- Ratnāvalī*, par Śrīharsa Nirnayasāgara Press Bombay, 1913
- Priyadarśikā*, par Śrīharsa, éd Jāvānanda Vidyāsāgara Calcutta, 1874
- Śisupālavadha*, par Māgha Nirnayasāgara Press Bombay, 1902
- Subhāṣitāvalī*, par Vallabhadeva, ed Peterson Bombay Sanskrit Series Bombay, 1886
- Mrcchakatīka*, par Śūdraka Nirnayasāgara Press Bombay, 1916
- Prabodhacandrodaya*, par Kṛṣṇamīśra Nirnayasāgara Press, 1898
- Taittirīyopāniṣad*, Ānandasrama Series

- Bhandarkar, Sir R G — *Vaisnavism, Śaivism and minor religious systems* Strasbourg, 1913
- Brahmasūtra*, avec le commentaire de Śankarācārya et la *Bhāṣālī* de Vācaspatimiśra Śrīvenkateśvara Press Bombay
- S K De — *Studies in the History of Sanskrit Poetics* London, 1923 et 1925
- I Harichand — *Kālidāsa et l'Art Poétique de l'Inde* Paris, 1917
- Kapila — *Sāṅkhyaśūtras*, Calcutta, 1922
- A B Keith — *The Sanskrit Drama* Oxford, 1924
- Sten Konow — *Das Indische Drama* Berlin, 1920
- Sylvain Lévi — *Le Théâtre Indien* Paris, 1890
- Pāṇini — *Pāṇini's Grammatik* ed Bothlingk Leipzig, 1887
- P Regnaud — *La Rhétorique Sanskrīte* Paris, 1884
- Winternitz — *Geschichte der indischen Litteratur* Dritter Band Leipzig, 1922

- Aristote — *The Poetics of Aristotle*, traduction anglaise, par S H Butcher London, 1922
- Bain — *The Emotions and Will*
- Bergson — *Le Rire* Paris, 1924
- Descartes — *Les Passions de l'Ame* Paris
- G Dumas — *La Tristesse et la Joie*, Paris, 1900  
— *Traité de Psychologie* Paris, 1924

## BIBLIOGRAPHIE

- José Itappa — *Les Expressions de la Physionomie Humaine*  
Paris 1902
- Herbart — *Psychologie als Wissenschaft*  
Mercier — *The Nervous System and the Mind*, 1888
- Nalibowsky — *Das Gefühlsleben* Leipzig 1862
- Th. Ribot L. Imagination Créatrice Paris, 1921  
— *La Psychologie des Sentiments* Paris, 1922  
— *La Logique des Sentiments* Paris, 1920  
— *Essai sur les Passions* Paris, 1923  
— *Problèmes de la Psychologie Affective* Paris, 1924.
- Bertrand Russel — *Analysis of the Mind*
- Herbert Spencer — *Principles of Psychology*
- Strong — *The Psychology of Pain* Psych. Rev., 1895
- J Sully — *The Human Mind*
-

## INTRODUCTION

Les documents littéraires les plus anciens des Indo-Aryens sont conservés dans les Véadas. Leur style montre que la langue en tant que moyen d'expression répondant aux plus hautes pensées et aux plus nobles aspirations d'un peuple avait été cultivée dès une époque très reculée et que dès cette époque on avait reconnu que les différents sentiments commandaient différents modes de leur expression. Ainsi les hymnes *samvādas*<sup>1</sup> du *Rg-veda* et les scènes dramatiques dialoguées qu'on trouve jusque dans les rites sacrés<sup>2</sup> attestent que l'expression dramatique des sentiments jouissait d'une grande faveur.

La diversité des procédés fit naître tout naturellement le besoin d'étudier et d'analyser aussi bien les modes d'expression que les sentiments mêmes. L'investigation se borna d'abord à l'analyse des figures employées et des combinaisons phonétiques auxquelles le sanskrit se prête si bien. Mais il se trouva des gens qui voulurent approfondir davantage leurs

1 Le *Rg-veda* contient au moins une quinzaine de ces hymnes dialogues, dont le caractère dramatique n'est pas douteux (sans parler d'autres d'une forme moins nette). Ce sont I, 165, 170, 179, II, 33, IV, 18, VII, 33, VIII, 100, X, 10, 28, 51, 52, 53, 86, 95, 108.

2 Par exemple l'achat de la plante du Soma dans le sacrifice du Soma, la lutte entre le *Vaiśya* et le *Sūdra* et la discussion entre l'étudiant brahmanique et la courtisane dans le *Mahāvrata*.

recherches sur ce qu'ils appelaient « l'esprit de la Poesie » (*kāvyasya ātmā*) Il y eut la-dessus des opinions différentes, chacune attachant une valeur particulière à tel ou tel aspect de la poésie. Malheureusement les travaux les plus anciens sur la poétique sanskrite n'étant pas parvenus jusqu'à nous, il nous est impossible de nous faire une idée très nette de cette première période de discussion qui précéda la cristallisation des diverses théories. Tout ce que nous en savons c'est que nombre d'auteurs étaient entres en lice dont les œuvres nous sont restées inconnues, mais dont les noms étaient familiers à Pānini, Dandin et même à Rājasekhara Kṛṣṇava Silālin<sup>1</sup>, Medhāvin<sup>2</sup>, Kāsyapa, Vararuci<sup>3</sup>, Sauddhodani<sup>4</sup>.

A l'époque du Dhvanikāra (vers le IX<sup>e</sup> siècle A.D — la date n'a pu être plus précisément établie) — il s'était formé quatre écoles distinctes

(1) L'École *Alankāra* qui mettait au premier plan les figures du discours et les combinaisons phonétiques. Elle est représentée par Bhāmaha et Dandin,

(2) L'École *Rīti* qui considère le style comme l'élément le plus important de la composition littéraire. Son représentant est Vāmana,

(3) L'École *Rasa* d'après laquelle le sentiment constitue le point déterminant de l'œuvre. Elle est représentée par Bharatā,

(4) L'École *Dhvani* qui attribue une valeur prépondérante au *dhvani*, c'est-à-dire à la résonance éveillée

1 *Pānini*, IV, m, 110-11

2 *Bhāmaha*

3 Le Commentaire *Hṛdayaṅgama* de Dandin I 2

4 *Kesavamīśra-Alankāraśekhara* p 20 (*Nirṇayasāgara* cd.)

dans l'esprit par une œuvre littéraire. Cette théorie est représentée par l'auteur dit Dhvanikāra, dont le nom est perdu.

La synthèse des théories du *rasa* et du *dhvani* formulée par Ānandavardhana dans son exposé (*vritti*) des stances (*kārikās*) du Dhvanikāra a été adoptée par tous les auteurs des traités de Poétique sanskrite (*alankāra*). Admirablement résumée par Mammata dans son *Kāvyaprakāśa* (11<sup>e</sup> siècle A. D.) elle demeure aujourd'hui encore pour les sanskritistes de l'Inde la pierre angulaire de toute critique littéraire.

Cependant la théorie antérieure de l'*alankāra* n'a pas cédé le terrain sans résistance et le *Vyaktiviveka* de Mahimabhatta (11<sup>e</sup> siècle A. D.) survit encore, ingénieuse défense d'une position faible.

Ces recherches tendant à déterminer l'essence de la Poesie étaient indispensables pour une langue dans laquelle même des travaux de pathologie, (comme par exemple, le *Nidāna* de Vāgbhata), étaient écrits en vers fleuris, alors que les idées les plus subtiles et les combinaisons de figures les plus extraordinaires étaient parfois exprimées en prose (comme par exemple la *Kādambarī* de Bāna et la *Vāsavadattā* de Subandhu).

Au cours de ces recherches on est venu à conclure que le but de la poésie est de susciter dans l'esprit du lecteur et du spectateur les images et les sentiments qui avaient surgi dans l'âme du poète tandis qu'il vivait son œuvre. Ceci conduisit à une analyse minutieuse de la nature de ces sentiments, de leurs éléments constitutifs, de leurs relations réciproques, de la façon dont ils sont excités, développés et apa-

ses (genèse, culmination et déclin des sentiments) et des meilleurs moyens de les présenter. En ce sens la Poétique sanskrit ne se borne pas à contribuer à la juste appréciation de l'œuvre littéraire, mais devient en quelque sorte une analyse philosophique de la psychologie des sentiments. C'est une étude très intéressante que d'examiner comment cette question a été résolue par les différents systèmes philosophiques de l'Inde avec leurs théories de la composition des facultés et des fonctions de l'esprit.

D'après l'école *Alankāra* goûter une œuvre littéraire c'est jouir de la perception sensorielle d'une série d'images séparées, surgies dans l'esprit de l'auteur et projetées au moyen de mots dûment adaptés dans l'esprit des auditeurs ou des lecteurs. Le résultat inévitable de ce point de vue était d'exagérer la coloration des images, ceci entraînant souvent des formes qui manquaient de naturel, et lorsqu'il apparut que toute jouissance impliquait un élément d'excès quasi-douloureux, on ne put éviter l'avènement de toute une catégorie de jongleurs littéraires se complaisant aux contorsions artificielles de la langue (*citrakāvya*).

Cette tendance qui risquait de faire dégénérer la poésie fut contrecarrée par l'école *Rīti*. Celle-ci, armée d'une vision plus penetrante, sut comprendre que le plaisir ne d'une œuvre littéraire est déterminé par son ensemble, que l'effet produit par l'œuvre entière est quelque chose d'autre et quelque chose de plus que l'impression laissée par une série d'images éclatantes. Cet effet, disaient les partisans de l'école *Rīti*, est le résultat d'une coulée continue de la langue,

de la musique et de la cadence des paroles harmonieuses, d'une heureuse combinaison de couleurs et de musique, de ce qu'ils appelaient *Rīti* ou style.

La conception de la jouissance littéraire demeure sensorielle dans l'une et dans l'autre de ces deux écoles. C'est quelque chose d'externe, résultant soit de la succession de belles images, soit d'une chute harmonieuse des mots et des phrases, l'esprit les perçoit passivement et les apprécie sans apporter pour sa part aucune contribution à l'effet produit. Cette conception est fondamentalement objective.

Le point de vue des écoles *Rasa* et *Dhvani* est par contre subjectif. Pour elles, jusqu'à une œuvre littéraire est essentiellement une fonction de l'esprit, quelle que soit la nature de la composition, du moment qu'elle réussit à déclencher un mouvement intérieur, à créer un état de jouissance, elle est bonne, l'âme de la poésie habite en elle. L'école *Rasa* considère que la joie née d'une œuvre littéraire consiste dans l'excitation des sentiments, tandis que pour l'école *Dhvani* il s'agit surtout de la résonance qui subsiste dans l'esprit alors que les causes efficientes ont cessé d'opérer, les sentiments n'étant qu'une de ces causes efficientes.

---



## CHAPITRE I

### Les Rasas ou Sentiments littéraires.

---

Le mot *Rasa* (« suc », « essence », « goût ») se rattache à la racine verbale *ras-*(*rasyate iti rasah*) qui a le double sens de « goûter » et d' « adoucir ». *Rasa āsvādanasnehanayoh*, « la racine *ras* a le sens de goût et de douceur », dit Pānīni dans son *Dhātupāṭha* X, 385 (éd. Bothlingk, p 83) Les deux sens se confondent dans la façon dont ce mot est employé dans les Poétiques sanskrites Lorsque nous prenons connaissance d'une belle poésie ou d'une pièce de théâtre, nous nous pénétrons d'une douce sympathie pour les personnages dont l'histoire nous est contée ou représentée , plus notre sympathie est profonde, plus nous nous identifions à ces personnages, et plus nous trouvons de plaisir et de goût à l'œuvre entière. Le plaisir, le goût que le public prend à l'œuvre littéraire c'est ce que les traites de poétique sanskrit désignent précisément sous le nom de *rasa* Mais ce terme est également appliquée à la qualité particulière de l'œuvre, à sa « saveur », qui excite chez le public un sentiment de plaisir et qui permet de dire que cette œuvre est empreinte de *rasa* On est même allé jusqu'à appliquer ce terme dans un sens plus large pour indiquer la qualité, grâce à laquelle une chose quelle qu'elle soit éveille une sensation agréable ;

elle peut être *vācika*, c'est-à-dire, résultant des paroles ou quelque autre effet vocal, *nepathyaya* c'est-à-dire suscitée par des effets de costume et de représentations scéniques, et *svabhāvaya*, c'est-à-dire, produite par des qualités morales (Mātrgupti dans l'*Arthādyotanikā*)

Le mot « sentiment » est celui qui rend le mieux le sens intime du terme *rasa*, appliquée à une œuvre littéraire il indique celle de ses qualités qui fut nôtre tel ou tel sentiment particulier. Bien qu'à proprement parler le mot signifie la sensation de plaisir éprouvée par le lecteur ou l'auditeur, il s'applique également au sentiment peint dans l'œuvre même et qui est la cause immédiate de cette sensation de plaisir. Car les psychologues sanskrits n'admettent pas l'existence d'un sentiment en soi indépendamment de la manière dont on l'éprouve.

Les sentiments littéraires sont généralement divisés en huit classes, auxquelles certains auteurs, en ajoutent encore deux autres.

I *Sringāra* ou Sentiment Érotique Il est éveillé par tout ce qui est pureté, beauté, éclat et amour. Le terme est généralement employé pour indiquer l'attraction mutuelle qu'éprouvent deux êtres épris l'un de l'autre. La tendresse d'une jeune femme pour son époux, telle qu'elle est exprimée dans la strophe suivante, offre un exemple du sentiment érotique.

*Śūnyam vāsagrham vilokya śayanād ulthāya kūncic chanair  
nidrāvyājam upāgalasya suciram nirvarnya patyur mukham|  
Viśrabdhām paricumbya jālapulakām ālokya qandasthalīm  
lajjānamramamukhī priyena hasalā bālā ciram cumbitā||*

« S'apercevant que la chambre était vide s'étant doucement levée de sa couche et ayant longuement regardé le visage de l'époux qui seignait le sommeil, l'ayant embrassé avec ferveur et contemplé sa joue ou naissait la volupté, la jeune femme, le visage pudiquement incliné, fut longuement embrassée par le riant bien-aimé »

II *Hasya* ou Sentiment Comique C'est la gaîté qu'on éprouve à la vue des figures grotesques, en présence des gestes, des costumes, des paroles et des choses qui excitent le rire Les grands airs d'un pedant vaniteux décrits dans la strophe suivante en offrent un exemple

*Guroq qirah pañcadināny adhīlīya vedāntaśāstrāni dinatrayam*  
*ca]*  
*Amit samāqhrāya ca larkapādān samāqalāh kukkulamīśrapā-*  
*dāh||*

*Sāhulyadarpana*, ch III

« Apres avoir étudié pendant cinq jours les paroles du maître des mīmāṃsakas Brhaspati ou Prabhākara) et pendant trois jours les doctrines du Vedānta, ayant de même remis les règles de la logique, voici venir le savantissime docteur monsieur le Coq »

III *Karuna* ou Sentiment Pathétique C'est le sentiment éveillé par la perte d'un être aimé ou par quelque malheur imprévu dont est victime un personnage de l'œuvre littéraire Les lamentations de Rati à la mort de Madana offrent un exemple du sentiment pathétique

*Ayī jīvitānātha jīvasti abhūdhāyottulayā tayā purāḥ*  
*Dadṛṣe purusākṛti ksitau harakopānalabhasma kevalam||*  
*Kumārasambhava*, IV, 3

« Hélas ! es-tu vivant, seigneur de ma vie ! » s'exclamant ainsi et se redressant elle n'aperçut devant elle par terre qu'une forme humaine réduite en cendres par le courroux de Hara »

IV *Raudra* ou le Sentiment de Fureur C'est le

sentiment de colère soulevé par une insulte qu'on a subie d'un ennemi. La colère de Bhîma outragé par ses cousins, telle qu'elle est exprimée dans la strophe suivante, est un exemple du sentiment *Raudra*

*Lāl sāgrhānālavarisānnasabhāpratīcāth  
prānesu vittanicayesu ca nah prahṛtya,  
Ālasya pāndavavadhūparidhānalakṣān  
svasthā bhūanti mayi jñāti dhārtarāstrāḥ*

*Venitramkāra I 8*

« [Comment'] après avoir brûlé notre maison de haine et empoisonné notre nourriture, après nous avoir chassés de la cour royale, nous atteignant ainsi dans notre vie et dans nos biens, après avoir brûlé l'épouse des Pândavas par les vêtements et par les cheveux les Dhârtirâshîris seraient heureux moi vivant ! »

V *Vîra* ou Sentiment Heroïque C'est le sentiment qui procede d'un état de supreme exaltation, de noble enthousiasme ayant sa source dans la gloire, la générosité, la vertu ou la pitie. Les paroles altières de Meghanâda, adressées à l'armée des singes dans la strophe suivante du *Hanumannâlaka*, offrent un exemple du sentiment heroïque

*Ksudrāḥ santrāsam etc vijahita harayah I sunnaśakre bha-  
lumbhā  
yusmaddehesu lajjām dadhati param amī sāyakā nispalantah|  
Saumitre tishtha pātram tvam asi na hi rusām nanv aham  
meghanādah  
kuñcidbhrūbhanga lāniyamila jaladhim rāmam anresayāmu||*

« Misérables créatures, soyez sans crainte. Ces flèches qui ont fracassé le front de l'éléphant de Śakra, en tombant sur vos corps éprouveraient une honte extrême. Fils de Sumitrâ (Lakshmana), arrête-toi, tu n'es pas un objet digne de mes ressentiments ! Moi, Meghanâda, je cherche Râma, lui qui par le simple jeu d'un froncement de ses sourcils a dompté l'océan. »

VI *Bhayānaka* ou le Sentiment de Terreur II

est causé par un phénomène inattendu qui présage un danger ou un malheur. Nous en trouvons un exemple dans la stance suivante de *Śakuntalā* qui décrit l'irruption dans l'ermitage d'un éléphant excité par la peur.

*Tivrāghātpratihaṭataruh skandhalagnaikadantah  
pādākrstavratalivalayāsangasañjātapāśah||  
Mūrlo vighnas tapasa wa no bhinnasārangayūtho  
dharmāranyam praviśati gajah syandanālokabhītah||*

*Śakuntalā*, I, 29

« Une défense enfoncee dans le tronc d'un arbre qu'il a heurté d'un choc violent, entravé par des masses de hanes qui s'attachent a ses pieds, tel un obstacle incarné à la vie ascétique, dispersant les troupeaux de gazelles, un éléphant, épouvanté par la vue du char, entre dans notre ermitage »

VII *Bībhatsa* ou le Sentiment de l'Odieux C'est l'aversion qu'inspire la vue des cadavres gonflés, des chairs en putréfaction, des vers grouillant dans la vase et autres choses répugnantes. En voici un exemple extrait du *Mālatīmādhava* de Bhavabhūti .

*Utkṛtyotkṛtya kṛtum prathamam atha prthūcchophabhūyāṁsi  
māṁsāny  
aṁsa sphuk pṛṣṭhapindādyavayavasula bhāny ugra pūtīni jagdhvā  
Ārtah paryastanetrah prakatitadaśanah pretarankah karankād  
ankasthād asthisamsthām sthaputagalām api kravyam avya-  
gram atti||*

*Mālatīmādhava*, V, 16

« Ayant d'abord peu à peu arrache la peau et dévoré les masses fortement gonflées de la chair des épaules, des reins, du dos et des parties similaires, facile à atteindre et très nauséabonde ; ayant jeté un regard de tous les côtés, laissant voir ses dents, ce gueux de revenant s'empresse à manger tranquillement jusqu'à la chair collée aux os et aux jointures du squelette qu'il a posé dans son giron »

VIII. *Adbhūta* ou le Sentiment du Merveilleux C'est le sentiment que provoque un spectacle inat-

tendu ou surnaturel, mais cependant agréable. La stânce suivante en fournit un exemple :

*Dordandāñcitaçandraśr̥kharadhanur dandāvibhāng alyata  
takāradhvanir āryalālaçaritaprasṭāvānālindimah  
Drākparyāptakapālaśamputamīlatbrahmāndabhbāndodara-  
bhrāmūyatpinditacandimā latham aho nādīyāpi vā rāmyati]*

*Mahāvîtracarita*, I. 51

« Né de la rupture de l'arc puissant de Cîndraselîhîrî (Sîva, lit. « celui qui a la lune pour diadème ») dont le bras puissants lui ont imprimé leur marque le frigide retentissant — tambour proclamant les exploits juvéniles de mon frère aîné — dont la violence concentrée se répercute dans le sein creux de l'œuf de Brahma (univers) formé par la jonction d'immenses cavités — comment ce frigide ne s'apaise-t-il pas encore ? »

A cette série de *rasas* certains auteurs ajoutent

IX *Sānta* ou le Sentiment du Calme. C'est le sentiment de tranquillité et de paix intérieure qui naît lorsqu'on a compris la vanité des désirs terrestres et contemple l'Être Suprême. Voici un exemple de cet état d'esprit

*Rathyāntaś caratas lathā dhrlajaralkanthālavaśyādhwagath  
satrāsañ ca sakautukañ ca sadayam drstasya tair nāgaraiḥ  
Nirvyājikrlacitsudhārasamudā nudrāyamānasya me  
nihsankah karataḥ kadā karaputblukṣūm viluntlusyati]*

*Sāhityadarpana* ch. III

« Quand donc le corbeau viendra-t-il saisir sans crainte la nourriture mendiee, déposée dans le creux de mes mains, alors que j'irai errant au bord des chemins, vêtu de vieilles guenilles en lambeaux, les citadins passant à côté me regardant avec crainte, curiosité et pitié, et que je serai berçé dans le sommeil par la joie d'un nectar de spiritualité sans artifice ? »

X *Vātsalya* ou Sentiment Affectueux qui est la tendresse des parents pour leurs enfants. En voici l'exemple dans une stânce de *Raghuvanîsha* :

*Uvāca dhātryā prathamoditam vaco  
yayau tadīyām avalambya cāngulim|  
Abhūc ca namrah pranipātaśiksayā  
pitur mudam tena tatāna so'rbhakah||*

*Raghuvamśa, III, 25*

« Lorsqu'il parvint à repéter les paroles d'abord prononcées par sa nourrice, qu'il sut marcher en lui étreignant le doigt et saluer gentiment en inclinant la tête, l'enfant fit accroître la joie du père »

Nous reviendrons dans un autre chapitre à la question du nombre des *rasas* et à leur classification.



## CHAPITRE II

### Les Bhāvas ou Éléments constitutifs des Sentiments.

---

Le *Bhāva* est le nom sous lequel on désigne les divers éléments qui en se combinant constituent la substance complexe appelée *rasa*. Ce nom se rattache à la racine *bhū-* être, « exister », tout ce qui détermine l'existence d'un *rasa* est appelé *bhāva*. Bharata comprend sous ce terme tout ce qui fait ressortir le sens de l'œuvre poétique par les trois moyens de représentation, à savoir la recitation, le geste et la manifestation involontaire du sentiment (*vāg-angasalloppelān kāmyārthān bhāvayantīti bhāvāh*)

Chaque *rasa* comporte une idée centrale autour de laquelle il se développe. Ce noyau s'appelle *sthāyi bhāva* « le caractère permanent ». Les caractères permanents des différents *rasas* sont les suivants pour le Sentiment érotique, la tendresse (*rati*), pour le Comique, la gaîté (*hāsa*), pour le Pathétique, la douleur (*soka*), pour la Fureur, la colère (*krodha*), pour le Sentiment héroïque, l'enthousiasme (*utsāha*), pour celui du Terrible, la peur (*bhaya*), pour l'Odieux, l'aversion (*jugupsā*), pour le Sentiment du Merveilleux, l'étonnement (*vismaya*), pour le Calme, l'apaisement (*sama*) ; pour l'Affection, l'amour de l'enfant (*vat-salatā*)

Un caractère permanent se développe en *rasa*

avec le concours de trois autres especes de bhāvas les Vibhāvas les Determinants, les Anubhāvas, les Consequents les Vyabhicāribhāvas ou les Saṅcūribhāvas, les Accessoires

Les Vibhāvas ou les Determinants sont les éléments qui rendent les caractères permanents abstraits susceptibles d'être sentis Bharata comprend sous ce terme la connaissance ou la cognition qui en developpant les trois catégories de representation devient sentiment *Vibhāvo vijñanārtha* dit Bharata, *vibhāvavante nena vāgangasattvābhunayā ityalo vibhāvāḥ*

Les différentes formes des Vibhāvas sont

a) Les Ālambanavibhāvas ou « Determinants Essentiels », c'est-à-dire, les éléments concrets auxquels s'attachent les caractères permanents pour se developper en sentiment de même qu'un musicien emploie des sons pour exprimer son idée musicale ou qu'un peintre se sert de figures humaines ou d'autres formes materielles pour traduire sa conception de beauté

b) Les Uddīpanavibhāvas ou « Excitants » qui stimulent le developpement du caractere permanent en sentiment complet, de même que le fond d'un tableau en fait ressortir les figures centrales

Les Anubhāvas ou Consequents, sont des manifestations exterieures qui font comprendre les sentiments intimes Ce sont les regards, les gestes et les actes qui traduisent un état d'âme determine Bharata designe par ce terme tout ce qui fait reellement sentir les trois catégories de representation *Yadayam anubhāvayati vāgangakṛtam abhunayam*

Parmi ces manifestations exterieures certaines sont involontaires et se produisent lorsque le senti-

ment intérieur est excité , on les appelle *sattvajabhāvas* ou *sāttvikabhbāvas* parce qu'elles résultent de la nature même de celui qui les éprouve, de la sincérité naturelle de son être *Iha hi sattvam nāma manahprabhavam*, dit Bharata, *tac ca samāhitamanastvād ut-padyate Manahsamādhānai ca sadyo nivṛtīḥ* (« Ici le nom *sattvam* signifie le fait d'avoir pour origine le *manas* Il naît de l'état du *manas* concentré Il y a aussitôt apaisement du fait de la concentration du *manas* ») Les auteurs des Poétiques sanskrites énumèrent huit *sattvajabhāvas* Ce sont

(1) *Sveda*, transpiration , (2) *stambha*, stupeur ,  
 (3) *kampa*, tremblement , (4) *asru*, larmes , (5) *vai-varnya*, changement de couleui , (6) *romāñca*, horripilation , (7) *svarabheda*, voix brisée , (8) *pralaya*, défaillance

Voici quelques exemples des différents *Sattvajabhāvas* tels qu'ils ont été représentés par les poètes sanskrits

*Śrīr esā pānir apy asyāḥ pārijātasya pallavah|  
 Kuto'nyathā pataty esa svedacchadmāmṛtadravam||*

Ratnāvalī, II, 17

« Elle est la déesse du bonheur , sa main même est comme une jeune feuille de *pārijāta*, sinon d'où tombe cette pluie de nectar sous forme de sueur? »

*Tam vīksya vepathumati sarasāngayastur  
 niksepanāya padam uddhṛtam udvahantī|  
 Mārgācalavyatikarākuliteva sindhuh  
 ūailādhīrājalanayā na yayau na tasthau||*

Kumārasambhava, V, 85

« En le regardant, toute tremblante, la tige de son corps couverte de sueur, avançant son pied levé pour le poser, comme une rivière arrêtée par un rassemblement de collines sur son chemin, la fille du roi des montagnes n'avancait ni ne restait immobile »

*Sasvedaromāñcītalampitānqī  
jālā pruyasparśasulhenavatā  
Marinnavāmbhahparidhītāvīltā  
Kadambayastih sphutaloral et a]]*

*Uttarārāmacarita*, III, 32

« Ruisselante de sueur, le duvet se dressant sur ses membres frissonnants la chère petite par le bonheur du contact de son bien aimé, est devenue comme une tige de *Kadamba* aux boutons épinois secouée par le vent et baignée par les premières pluies »

*Kim sundari praruditāstī mamopanītī  
vamkasthitī adhyagamāt sphurati pramode]]  
Pīnastanopartnīpatibhītī arpayantī  
mul tāvallviracanām punarūtam arrahī]]*

*Vilramorvatī*, V, 15

« Comment, ma belle tu pleures alors que l'arrivée d'un fils, continuateur de ma race fait éclater ma joie? En laissant tomber des larmes sur ton sein gonfle tu refais pour la deuxième fois ton collier de perles »

*Vivrvatī ūlasutāpi bhāvam  
angaih sphuradbāekadambakalpathī  
Sāelkrītā cārularena tāsthau  
mukhena paryastavilocanena]]*

*Kumārasambhava*, III, 68

« Manifestant son affection, la fille de la montagne ses membres pareils à des fleurs de *kadamba* aux duvets dressés, se tenait en détournant son charmant visage et en regardant de côté »

*Dhruvena bhartrā dhruvadarśanāya  
prayujyamānā priyadarśanena]]  
Sā drsta ity ānanam unnamayya  
hrīsannakanthī katham apy uvāca]]*

*Kumārasambhava*, VII, 85

« Son époux Dhruva au doux regard l'ayant invitée à contempler l'étoile Dhruva, « J'ai vu », prononça-t-elle tant bien que mal en levant le visage et la voix coupée par la timidité »

*Tanusparśād asijā daramukulile hanta nayane  
udañcadromāñcam vṛajati jadalām angam akhulam|  
Kapolau gharmārdrau dhruvam uparalāśesavisayam  
manah sāndrānandam sprśati jhatili brahma para-  
mam||*

Viśvanātha dans *Sāhityadarpana*, ch III

« Au contact de son corps mes yeux se ferment à moitié, tous mes poils se dressent, mon corps entier est petrifié, mes joues sont mouillées de sueur, mon esprit devenu insensible à toutes les choses extérieures touche soudain à la joie intense qui est comme le *brahma* suprême »

Les *vyabhicāribhāvas* ou *sañcāribhāvas*, c'est-à-dire les « Accessoires » qui accompagnent les caractères permanents, soit en se confondant avec ces derniers, soit en demeurant distincts, contribuent au développement du caractère permanent en *rasa* parce qu'ils lui communiquent dans leur ensemble le charme de la variété. Bharata désigne par ce terme tout ce qui concourt particulièrement à la formation du *rasa*. Il l'explique ainsi : *vi abhi ity etāv upasargau, caratir dhātuh Vividham ābhimukhyena rasesu caranīlī vyabhicārinah* (« Vi et abhi sont les deux préfixes ; la racine est *car-*, les accessoires, c'est ce qui conduit vers le *rasa*, le sens de *caranti* est conduisent »). Les Poétiques sanskrites citent trente-trois accessoires. Ce sont

### (1) *nurveda*, remords

*Itah pratyādeśāt svajanam anugantum vyavasitā  
muhus tishety uccair vadati gurusisye gurusame|  
Punar drślim bāspaprasarakalusām arpīlavatī  
mayī krūre yāt tat savisam wa śalyam dāhati mām||*

*Śakuntalā*, VI, 9

« Comme j'avais refusé de la recevoir elle a voulu s'en retourner avec ses compagnons, mais le disciple du *guru*,

qui lui-même est un *guru* lui ayant dit chauté voix « Reste, elle a encore fixe sur moi, cruel, son regard trouble d'un flot de larmes et c'est ce qui me brûle comme une flèche empoisonnée »

### (2) *glāñi*, subblosse

*Kisalayam wa muqdhām bandhanād vīpralitām  
hrdayakamalaśośt dāruṇo dīrgha olaḥ|  
Glapayati paripāndu tāmām asyāḥ surtram  
saradīja wa qharmah ketalīgarbhapatram||*

*Uttararāmacarita* III, 5

« Jeune pousser nue, arrachée de son nœud un long et poignant chagrin dessèche la fleur de son cœur, fane son corps tout pâle et amaigrir, comme la chaleur de l'automne fane les pétales au sein de la fleur *ketalī* »

### (3) *sankā*, apprehension

*Trastarkahāyanal urangaviloladrstes  
lasyāḥ parisphuritagarbhabharālasāyāḥ|  
Jyotsnāmāyīva mrubālamrñālal alpā  
kravyādbhūr angalatikā nyatam viluplā||*

*Uttararāmacarita*, III, 28

« Alanguie par le froid ou de l'enfant pleinement développé qu'elle portait dans son sein, son regard s'agitait comme un petit faon effrayé qui n'a qu'un an, la petite liane de son corps faite de chair de lune, pareille à la tige tendre et jeune d'un lotus, elle a été certainement mise en pièces par des carnassiers »

### (4) *asūyā*, envie

*Atha tatra pāndulanajena sadasi vihitam madhu-  
dvīsaḥ|*

*Mānam asahata na cedipatih paravrdhūmatasari  
mano hi mānūm||*

*Siśupālavadha*, XV, 1

« Le Seigneur du Cedi (Siśupāla) ne put endurer les honneurs rendus dans cette assemblée par le fils de Pāndu à l'ennemi de Madhu (Kṛṣṇa), car l'esprit de l'orgueilleux ne supporte pas l'élevation des autres »

(5) *mada ivresse*

*Ghūrnamānanayanam skhalatkatham  
svedabindu madakāranasmutam|  
Ānanena na tu tāvad īvaras  
cakṣusā ciram umāmukham papau||*

*Kumārasambhava*, VIII, 80

« L'œil d'Umā vacilla, sa parole s'entre-coupa, sous l'effet de l'ivresse un sourire parut sur son visage couvert de gouttes de sueur et ce visage Siva le but non pas des levres mais du regard »

(6) *srama, fatigue*

*Sadyah purīparisare'pi śirīsamrdvī  
ślā javāl tricaturāni padāni galvā|  
Gantavyam asti kuyad uly asakrd bruvānā  
rāmāśrunah krlavatī prathamāvalāram||*

*Sāhityadarpana*, ch III

« Bien qu'ils fussent encore tout près de la ville, Sitā, tendre comme une fleur de śirīsa, ayant fait trois ou quatre pas, prononça à plusieurs reprises « Faudra-t-il aller loin ? » et pour la première fois fit venir des larmes aux yeux de Rāma

(7) *ālasya, indolence*

*Kim api kim api mandam mandam āsattiyogād  
aviraltakapolam jalpator akramena|  
Āśithilaparirāmabhavyāprlaikai�adosnor  
aviditagalayāmā rātrir eva vyaranisūl||*

*Uttarārāmacarita*, I, 27

« Je ne sais comment, je ne sais comment, doucement, doucement, par le fait de notre union intime, alors que joue contre joue nous devisions sans suite, nos bras tour à tour occupés à des étreintes vigoureuses, les heures passaient inaperçues et la nuit même s'écoula »

(8) *dainya, abattement.*

*Vrddho'ndhah patir eṣa mañcakagataḥ sīhūnāvaśesam gr̥ham  
kālo'bhyarnajalāgamah kuśalinī valsasya vārlāpi no|*

*Yatnarañcitalatalabindutigholilā Thaṇuṇti paryūlā  
drstvā qarbhaharālāsām nupataḥshūm + tṛtīyaśām roḍitī]]  
Sūhūtqabarpame ch. III*

« Le mari, vieux et aveugle, le oïdor dite de la main ou il ne reste que les poignets. Il est tout de pluie, approche on n'a même pas de bonne nouvelle du fils. Le cruch qui contenait quelque souffre d'huile recueillie à grand peine s'est brisé. Il meurt par cette situation. En voyant à bras enflamme par la grotte, la belle mère cache en larmes un glosse ».

### (9) *cintā*, vague tristesse

*Kamijānu vīya nāvallurāmē ca tulamya Sal tān  
parqutvāl bhāratī yat sulhito pi jantuh'*

*Tac ceta ā marati nānam al sāhaphri gā  
bhātasthurāmī jananāntara auhrdbāmī]]*

*Sal antalā* V, 2

« En voyant des choses charmantes, en entendant des douces paroles, l'homme, fut-il heureux, éprouve une vague inquiétude : il se rappelle dans sa pensée, sans d'abord en avoir été conscient, les impressions persistantes, associées à ses nuissances intérieures ».

### (10) *moha*, trouble

*Vinūṣetum Sal yo na sal ham iti vā duhīham iti vā  
pramchō mudrā vā Tumu visavisarpah Tumu madah|  
Tava sparše sparse mama hi parinādhendriyagano  
vikkāras caitanyam bhramayati ca samnīlayati ca]]*

*Uttarārāmacarita* I, 35

« Incapable de décider si c'est joie ou douleur, si c'est stupeur ou sommeil, poison qui coule ou ivresse, chaque fois, chaque fois que je te touche, le trouble de tous mes sens fait errer et aveugle ma raison bouleversée ».

### (11) *smṛti*, souvenir

*Smarasi sutanu tasmin parvate laksmanena  
pralivhilasaparyāsuslhayos tāny ahāni|  
Smarasi sarasantrām latra qodāvarām vā  
smarasi ca tadupānlesv āvayor varlanāni]]*

*Uttarārāmacarita*, I, 26

« Te rappelles-tu, ô ma belle, les jours où dans cette montagne Lakshmana nous entourait tous deux du bien-être de ses services? Te rappelles tu la Godâvari aux ondes exquises? Te rappelles tu nos passe-temps sur ses bords? »

### (12) *dhṛti*, fermeté

*Kṛte dīnānupīdanām niyajane baddhvā vacovigraham  
nau ālocya qatīyaśīr̥ api cirād āmuṣmikīr̥ yālānāḥ|  
Dravīyanqāhāḥ parīsañcūtāḥ khalu mayā yasyāḥ kṛle sāmpratam  
nīrārāñjalināpi keralam aho seyam kṛtārthā lanuh||*

Vishanātha dans *Sāhityadarpana*, ch III

« Après avoir opprimé les malheureux, après avoir enchaîné la voix et les ictes de mes sujets, après avoir pendant long-temps négligé de s'inquiéter des supplices, si cruels pourtant, de l'autre vie, ce corps pour lequel j'avais accumulé des montagnes de richesses, ce corps, dis-je, se contente maintenant d'une simple poignée de riz sauvage »

Traduction Regnaud (Rhetorique Sanskrite)

### (13) *vrīdā*, pudeur, timidité

*Tayoh samāpallisu kātarāni  
Jīvīcid nyavasthāpitasamūlīrtāni|  
Hrīyantranām tattasanam annabhūvan  
anyonyalolāni vilocanāni||*

*Kumārasambhava*, VII, 75

« Brûlant d'envie de se rencontrer, mais se détournant après s'être rapidement croisés, leurs regards avides l'un de l'autre étaient aussitôt arrêtés par la pudeur »

### (14) *capalatā*, légèreté, mobilité d'esprit.

*Anyāsu lāvad upamardasahāsu bhrngā  
lolāśī vinodaya manah sumanolatāsu|  
Mugdhām ajātarajasām kalikām akāle  
vyartham kadarthayasi kīm navamālikāyāḥ||*

*Sāhityadarpana*, ch III

« (Inconstante) abeille, amuse tes instincts volages parmi d'autres tiges fleuries capables de supporter ton approche A quoi bon fatiguer prématurément et sans profit le tendre bouton du jasmin qui ne t'offre pas encore la poussière (dont tu fais ton miel)?

Traduction Regnaud

(15) *harsa, joie*

*Nivālapadmasūtimīlēna cat urā  
nrpaśya lāntam pilatala cūtānānam|  
Mahodadhech pāra uendudar anāl  
qurah prahor ah prabahitā nālmāni*

*Raghuvam̄a* III, 17

« De son regard calme comme un lotus qui aucun vent n'agit, le roi buvait le bœuf vivant de son fils et sa joie était si profonde qu'il ne pouvait se contenir de même que l'on va à la vue de la lune ».

(16) *āvega, désarroi*

*Velollolat subhital arunopjimbhana-tambhanārtham  
yo yo yathā lātham apū amādhlīyate tam tam antah'  
Bhūttvā bhūttvā prasārati balāt ↗ pī celotvī ātar  
lojasyevāpralihatarayah sat alam setum oghah||*

*Uttararāmacarita* III, 36

« Quelques efforts successifs que je fusse, tant bien que mal pour apaiser l'agitation et le désarroi de ma douleur débordeante, je ne suis quel trouble de mon esprit s'élançait avec violence, tel un cours d'eau dont le torrent qui rien n'arrête, brisant et brisant la digue de sable ».

(17) *jadalā, stupeur*

*Sparsah purā paricito nuqalam sa eva  
sañjīvanaś ca manasah pat losanas ca|  
Santāpaja sapadi yah parthrya mūrchām  
ānandanena jadalām punar ātanolt||*

*Uttararāmacarita*, III, 12

« C'est le contact autrefois familier, c'est certainement lui, vivifiant et rejouissant pour l'esprit c'est lui qui, me causant une brûlure soudaine, met fin à mon évanouissement et à force de joie m'envalit à nouveau de stupeur ».

(18) *garva, arrogance*

*Dallendrābhaya daksinair bhagavalo vaivasvatād ā manor  
drptānām dahanāya dīpitānijaksaltrapralāpāgnibhūḥ|  
Ādityair yadi vigraho nrpatibhūr dhanyam mama itat tato  
divyāstraspuradugradIdhūtikhāntrājītajyam dhanuh||*

*Uttararāmacarita*, VI, 18

# **LE RASA**

***ESSAI SUR L'ESTHÉTIQUE INDIENNE***



« S'il y a bataille avec les rois de la race d'Aditya (race solaire) qui ont donné comme présent à Indra la sécurité, qui, depuis le temps du venerable Manu, fils de Vivavant, ont allumé le feu de leur propre majesté ksatryenne pour consumer les arrogants, — alors, beni soit mon arc dont la corde resplendit des flammes du feu formidable qui fremit dans les armes divines »

### (19) *visāda*, désespoir

*Vyartham yatra harīndrasakhyam apि ne, vīryam harinām vr̥thā  
prajñā jāmbavalo na yatra, na galih putrasya vāyor apि|  
Mārgam yatra na viśvakarmatanayah karlum nalo'pi ksamah  
saumitrer apि pallrinām avisayas tatra priyā kvāsti īme||*  
*Durgāprasāda — Commentaire sur le Sāhityadarpana*

« Puisque mon alliance même avec le roi des singes est vainc, que l'heroïsme des singes et la sagesse de Jāmbavat demeurent inutiles, que même le fils du vent ne peut y passer et que même Nala, fils de Viśvakarman, est impuissant à s'y frayer un passage, à quoi bon seraient alors les flèches de Lakṣmana (fils de Sumitrā)? Où est ma bien-aimée? »

### (20) *autsukya*, désir nostalgique

*Yah kaumāraharah sa eva hi varas tā eva caitraksapās  
te commīlīlamālatīsurabhayah praudhā kadambānilāḥ|  
Sā caivāsmi tathāpi tatra suralavyāpāralīlāvīdhau  
revārodhasi vetasītarutale cetah samuikanthate||*

*Sāhityadarpana, ch III*

« Celui qui m'a prise jeune fille, c'est lui mon époux. les nuits d'avril sont les mêmes, les mêmes aussi les aromates des mālatīs épanouies et les souffles pénétrants des kadambas. Moi aussi, je suis la même, et cependant mon âme languit après les jeux amoureux sous les arbres de rotang au bord de la Revā »

### (21) *nīdrā*, somnolence.

*Alasalalitamugdhāny adhvasantāpakhedād  
aśīthilaparīrambhair datlasamvāhanāni|  
Parimrditamrnālīdurbalāny angakāni  
tvam urasi mama krtvā yatra nīdrām avāptā||*

*Uttararāmacarīta, I, 24*

« Tes membres gracieux et flingoureux déclinent par l'assitude du chemin parcouru faibles comme des tiges de lotus broyées par les moussettes mouvement par de force et infassables tandis que sur ma poitrine tu t'étiras pour aller au sommeil »

(22) *apasmāra*, demence

*Āślistabhūmūrā ratiārati meāur  
lolaābhūtālārābhattārāgāmī*

*Ph nāyamānam pātā āpātānām  
asāv apātātānām ā' mīcī'*

*Saṅgpālatātha III, 78*

« Il se demandait si le miroir des fleuves (l'océan) n'était pas en demence (en le voyant) embrasser la terre pousser de profonds mugissements se soulever en hautes vagues pareilles à ses bras (vivement) agités et vomissant de l'écume — Traduction Regnoud

(23) *supla*, sommeil (*svapna* selon *Visvanātha*)

*Mām ālāśapranthitabhujaṁ nirdayāślesahetor  
labdhāyās te lathām api mayā svapnasandarsanenaḥ  
Peṣyanlīnām na lhalu bahuśo na sthalidevatānām  
mul tāsthūlās tarul isalayesv aṣṭruleśāh palantiḥ]*

*Meghadūta 111*

« Quand j'étends les bras dans le vide pour t'entourner ardemment, rencontre enfin obtenue par hasard dans les visions du rêve, les divinités du lieu en me voyant ne peuvent s'empêcher de lasser tomber des larmes grosses comme des perles sur les bourgeons des arbres »

(24) *vibodha*, réveil

*Jāne kopaparānmul hī priyalamā svapne dya drslā mayā  
mā mā samsprēa pānineti rudali gantum prarllā tataḥ  
No yāvad parirabhya cātukaśatalair āsvāsayāmī priyām  
bhrātās tāvad aham śathena vidhūnā nigrādaridrah krlah]*

*Subhāśitarāli, n° 1362 (nigrādaridra)*

« Je sais que ma bien-aimée est fâchée contre moi Aujourd'hui je l'ai vue dans un rêve « Ne me touche pas avec la

dit-elle en pleurant et prête à s'en aller. Pendant que je m'apprêtais à consoler mon aimée par des étreintes et par des paroles flatteuses, oh ! mon frère, en ce moment même le sort trompeur me ravit le sommeil »

(25) *amarsa*, rudesse

*Prāyaścittam carisyāmi pūjyānām vo vyatikramāt|  
Na tv eva dūsayisyāmi śastragrahamahāvratam||*  
*Mahāvīracarita*, III, 8

« Je ferai pénitence puisque j'ai manqué d'égards à des personnes aussi respectables que vous, mais je n'enfreindrai pas le vœu solennel que j'ai fait de prendre les armes »

(26) *avahittha*, feinte

*Evamvādīni devarsau pārśve pitur adhomukhī|  
Līlākamalapatrāni ganayāmāsa pārvatī||*  
*Kumārasambhava*, VI, 84

« Tandis que le devarsi tenait ce langage, Pārvatī, aux côtés de son père, baissait les yeux et s'amusait à compter les pétales d'une fleur de lotus »

Traduction Regnaud

(27) *ugratā*, violence

*Pranayisak hīsalīlaparīhāsarasādhugatair  
lalīlaśīrīsapuspahananair apī tāmyatī yalī|  
Vāpusi vadīhya tatra tava śastram upaksipatah  
patatu śīrasy akāndayamadanda waisa bhujah||*  
*Mālaītmādhava*, V, 30

« Puisque tu lèves l'épée pour frapper un être qui s'évanouit lorsque des charmantes compagnes par jeu et plaisanterie font semblant de le frapper avec la fleur tendre du śīrīsa, que mon bras s'abatte sur ta tête comme la massue de Yama qui frappe à l'improviste »

(28) *mati*, raisonnement intérieur

*Asamśayam kṣātraparīgrahaksamā  
yad āryam asyām abhilāsi me manah|  
Salām hi sandehapadesu vastusu  
pramānam antahkaranaapravrīlayah||*  
*Śikuntalā* I, 19

« Sans nul doute elle est diène d'être épousée par un *ksatriya*, puisqu'un esprit aussi noble que le mien est attiré vers elle. Dans les circonstances douteuses, en effet, les dieux régissent leur conduite d'après leur con-déme intime ».

### (29) *vjādhi*, maladie

*Pāndu ksāmam vadanam hrdayam sara am bavālaram iā  
rapuhī*  
*Āvedayati nitāntam I setriyurogam rāhti hrdantali*||  
*Sālityadarpana ch tu*

« La figure pale et emacée, ton cœur débordant de sentiment, ton corps flângé, tout cela mon ami annonce à coup sur une maladie grave au fond de ton cœur ».

### (30) *unmāda*, folie

*Taranqabhrūbhlangā I subhilavithagastenira anā  
vikkarsantī phenāti vasanam iwa sahrambhātithilum*||  
*Padāviddham yāntī skhalitam abhisandhāya bahū v  
nadtbhāveneyam dhruvam asahana sā parinatā*||

*Vilramorvast*, IV, 52

« Elle fronce ses ondes comme des sourcils, des filets d'oiseaux effrayés lui servent de ceinture, elle ramasse l'écume comme un vêtement dénoué par la passion et marche d'un pas incertain en trébuchant et en hésitant sans cesse, — c'est elle, l'impatiente (*Urpasī*) qui s'est certainement échouée en rivière ».

### (31) *marana*, mort

*Rāmamanmathāśarena tāditā duhsahena hrdaye nisācarū*||  
*Gandhavadrudhiracandanoksitā jīvitesavasalim jagūma sū*||  
*Raghuvamśa*, XI, 20

« La rāksasī atteinte au cœur par la flèche mortelle de Rāma et arrosee de sang comme d'une couche de santal odorant, descendit au séjour du maître de la vie (Yama, dieu des enfers et de la mort) » — Traduction Regnaud

### (32) *trāsa*, épouvante

*Nastam varsavarair manusyagananābhāvād apāsyā trapām  
antah kañcukikañcukasya viśati trāsād ayam vāmanah*||

*Paryantāśrayibhir nijasya sadrśam nāmnah kīrātaih krlam  
kubjā nīcatayaiva yānti śanakair ālmeksanāśankinah||*

*Ratnāvalī, II, 3*

« Les eunuques qu' ne sont pas consideres comme des hommes, se sont ensuis sans vergogne , ce naïn que voici s'est fourré de peur dans les vêtements du chambellan , les kīrātas réfugiées aussi loin que possible ont agi en conformite avec leur nom , les bossus de crainte d'être vus se sont encore plus recroquevilles »

(33) *vitarka*, réflexion.

*Drstis trnīkrlajagatīrayasattvasārā  
dhīroddhalā namayalīva galī dharitrim|  
Kaumārake'pi girivad gurutām dadhāno  
vīro rasah kim ayam ety uta darpa eva||*

*Uttararāmacarita, VI, 19*

« De son regard, il considere comme un fétu de paille l'essence des trois mondes , son allure à la fois noble et fière, semble courber la terre , des son enfance, il porte en lui la gravité d'une montagne Est-ce le sentiment héroïque en personne qui vient à moi ou est-ce l'orgueil? »

Ainsi le *Śringāra rasa*, Sentiment érotique se développe de son *sthāyībhāva*, caractère permanent qui est *rati*, la tendresse, et qui se rattache à l'*ālambanabhāva*, Déterminant Essentiel, c'est-a-dire à l'être aimé, s'accroît sous l'influence de l'*uddipanavībhāva*, l'Excitant, tel que printemps, clair de lune, etc , se manifeste par les *anubhāvas*, Conséquents, sous forme de tendres regards, étreintes, etc , et de *sallvajabhbhāvas*, les Conséquents spontanés : *romāñca* (hérissement de poils), fremitissement au son de la voix aumée paroles embarrassées lorsqu'on s'adresse à l'être aimé, etc Enfin, le sentiment érotique est stimulé par les *vyabhicāribhbhāvas*, les éléments accessoires tels que joie, inquiétude, etc

Si l'on se représente l'esprit humain comme un cours d'eau (ce qui est plus plausible que de le concevoir comme une espèce de disque de gramophone ne faisant qu'enregistrer les impressions) les *sthāyibhāvas* pourront être comparés aux tâmes de fond du courant, les *vyabhicāribhāvas* aux reflets qui se produisent à la surface et changent d'aspect suivant les conditions extérieures de vent et d'éclairage, — tantôt cintillant au soleil, tantôt s'éteignant à mesure que s'épaissit le crépuscule — et les *anubhāvas* (y compris les *sattvajabhbāvas*) aux signes extérieurs qui indiquent la direction et la rapidité du courant. Tout cela constitue le fleuve, le *rasa*, un état d'esprit déterminé, un certain degré de développement de l'âme humaine.

Bien que les *sthāyibhāvas* *vibhāvas* *anubhāvas* et *vyabhicāribhāvas* soient tous également indispensables pour que le *rasa* atteigne à sa plénitude ces éléments sont si étroitement liés entre eux qu'il suffit d'en représenter un pour que l'imagination de l'auditeur évoque aussitôt les autres.

Les auteurs de l'*alankāra* sanskrit considèrent comme définitives leurs listes de *sattvajabhbāvas* et *vyabhicāribhāvas*. Or il est évident que nombre d'autres manifestations spontanées du sentiment peuvent être rangées comme de juste dans la catégorie des *sattvajabhbāvas* de même que tels ou tels accessoires non compris dans la liste « officielle », mais qui contribuent à stimuler le sentiment, peuvent être considérés comme des *vyabhicāribhāvas*.

On peut reconnaître des étapes parfaitement distinctes du développement et du déclin des éléments (*bhāvas*) dont l'ensemble constitue un *rasa*, comme,

par exemple, la naissance et l'apaisement du sentiment de la jalousie, sentiment secondaire qui accompagne souvent celui d'amour. Les auteurs des traités de poétique sanskrits désignent la naissance d'un sentiment secondaire (*bhāvas*) sous le nom d'*udaya* (origine), et le moment de son déclin sous celui de *sānti* (apaisement).

Lorsque le même objet fait naître deux sentiments différents on parle d'un *Bhāvasandhi* ou Conjonction des Sentiments. Ainsi la vue d'une charmante personne peut éveiller des sentiments à la fois d'amour et de desespoir, si l'objet de sa passion demeure inaccessible au héros.

*Nayanayugāsecanakam mānasavṛtyāpi dusprāpam|  
Rūpam idam madirāksyā madayati hrdayam dunoti ca me||*  
*Sāhityadarpana, ch III*

« Si rafraîchissante a mes yeux et cependant si difficile à atteindre même en imagination, cette image de la belle aux yeux pleins d'ivresse enivre mon cœur et me tourmente à la fois »

Lorsque divers sentiments contradictoires s'emparent du cœur, on est en présence d'un cas de *Bhāvasabalatā*, complexe de sentiments. Ainsi lorsqu'un guerrier se prépare au combat, il est partage entre l'enthousiasme héroïque pour sa cause, la foi en Dieu, l'amour pour sa bien-aimée, la haine de l'ennemi, etc. Cependant pareilles combinaisons de sentiments exigent du poète un art très-subtil, sinon l'équilibre risque d'être rompu en faveur d'un sentiment et au préjudice de tous les autres, et d'autre part le sentiment central du drame ou du poème encourt le danger d'être noyé ou faussé.

### Example

Kuṭārṇam seśalatmanah kta ca Ītare p' u'pi ut t' s' dosānām prasānāya me tut māt' o Ego p' ītānāt u' r' Kim val sūnāt apal aln asāh īt' Upanih̄t' ipu p' īd' d'bhāt' t' cētah sīāsthayam upanhi t' h' bala mā dī mā d' t' r' i

Kidneys cited in *Le Sultane* by 11

« Comment une mauvaise action et le de contentement de la  
race humaine?... Oh! puisse je la voir encore!... Je pourrai  
la science sierte destine à repaire les erreurs. Oh! que son  
visage est beau même dans la colere!... Que diront les suc-  
cours de tous peches?... Meme dans le reve elle demeure  
inaccessible. Sois calme mon esprit. Oh! quel est le jeune  
heureux qui bours (des bousiers sur) sa chevre

Lorsqu'un *bhāva* a pour origine, ou un *rasa* pour axe un personnage inadequat ou un objet indigne, les traits de poétique sanskrits désignent pareils cas sous le nom de *bhāvābhāsas* ou *rasābhāsas*. Pseudo-Sentiments. Un sentiment d'amour se développant autour d'un héros secondaire rival du héros principal, ou ayant pour objet soit des personnes vénérées telles que l'épouse d'un maître spirituel ou d'un ermite, soit une personne de classe inférieure ou un animal une affection ressentie par un des partenaires alors que l'autre demeure indifférent un sentiment de tendresse qui va à plusieurs personnes à la fois tels sont les exemples du Sentiment Pseudo-Érotique Il arrive fréquemment que le sentiment éprouvé par le héros demeure sans réponse Dans ce cas, les traits de poétique qui se placent toujours soit au point de vue du poète, soit à celui de l'auditeur, considèrent que le sentiment érotique n'a pas atteint son plein développement, car le public ne ressent pas alors le plaisir exquis que lui procure la représentation d'un sentiment réciproque Décrits un sen-

ment de timidité lorsqu'il s'agit des amours de carabiniers, c'est fauxset le sentiment, commettre un *cācūbhāsa*

De même, des sentiments humains appliqués à des animaux ou à des objets inanimés, offrent un exemple de *rūśabhāsa* ainsi que c'est le cas dans cette délicieuse strophe du *Kumārasambhava*

*et nṛ avrphah vīsumūkāpātre  
vīśām pīvān vīm anuvartamārah  
Nāgānī vī spīrānūmītīlāt sm  
nītīlāt ardhāyata Ernasārah]]*

*Kumārasambhava*, III, 36

« Le dieu qui accompagnait sa bien-aimée, se mit à boire le miel avec le même étui de fleur, l'antilope noire se mit à gratter de la corne la femelle qui fermait les yeux sous le contact »

Et de même lorsqu'un sentiment de colère s'adresse à une personne vénérée, telle que le maître spirituel, ce n'est plus un Sentiment de Fureur (*Raudrarasa*) mais de fureur faussee (*raudrarasābhāsa*). Lorsqu'un être vil éprouve un sentiment de calme qui lui est impropre, c'est un cas de *sāntarasābhāsa*. Un sentiment comique est fausse (*hāsyarasābhāsa*) lorsqu'il s'exerce contre un maître spirituel ou autre personnage digne de respect. L'enthousiasme excité par des actions telles que le meurtre des brahmanes ou attribué à des êtres vils, constitue un sentiment héroïque fausse (*vītarasābhāsa*). Le sentiment de peur chez un personnage supérieur est considéré comme un cas de *bhayānakarasābhāsa*.

Le caractère inadéquat qui fait d'un sentiment un sentiment fausse peut procéder indifféremment d'une incompatibilité de temps, de lieu, de la nature des personnages, de leur âge ou condition, ainsi que d'autres circonstances similaires.



## CHAPITRE III

### Analyse des Rasas.

Les auteurs des traités de poétique sanskrite ont suivi et analysé l'évolution des différents sentiments avec un soin minutieux qui parfois risque de paraître un peu scolastique, mais qui témoigne de la finesse de leur observation et de la subtilité avec laquelle ils savaient relever les nuances les plus délicates de chaque sentiment

Le Sentiment Érotique se subdivise *grossost modo* ainsi

#### 1<sup>o</sup> L'Érotique en Réunion (*sambhogasrngāra*)

*Alasalalitamugdhāny adhvāsam pātakhedād  
aśīthilaparirambhair dattasamvāhanāni|  
Parimrditamrnālīdurbalāny angakāni  
twam urasi mama krtvā yatra nīdrām avāptā||*  
*Uttararāmacarita I, 24*

« Tes membres graciles et langoureux, alanguis par la lassitude du chemin parcouru, faibles comme des tiges de lotus broyées, je les massai amoureusement par des caresses inflassables, tandis que sur ma poitrine tu t'étais laissée aller au sommeil »

#### 2<sup>o</sup> Le Sentiment Érotique en Séparation (*vipralambhasrngāra*)

Le Daśarūpa ajoute encore une troisième catégorie

le *ayoga* non-union , qui échoue lorsque les amants ne peuvent pas s'unir pour des raisons indépendantes de leur sentiment . Ce n'est qu'une subdivision du *vipralambhastrīqāra*

Le *Sambhogastrīqāra* (Sentiment Erotique en Rêve) échoue lorsque les amants sont réunis dans le bonheur réciproque . Les auteurs dramatiques sanskrits en font ordinairement le dénouement d'une histoire d'amour après avoir fait un emploi ingénier de l'autre variété du sentiment érotique .

Le Sentiment Érotique en Separation *Vipralambhastrīqāra* est celui de deux amoureux qui sont désunis bien que leur sentiment réciproque se soit déjà précisé . Pareille situation est rendue possible puisque, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, la présence d'un des éléments constituant le rasa permet d'évoquer tous les autres par la seule force de l'imagination . Il peut arriver que les deux protagonistes tombent amoureux après s'être simplement vus, ou même après avoir entendu parler l'un de l'autre sans jamais avoir échangé des paroles de tendresse . C'est ce qu'on appelle *pūrvarāga* ou L'Amour précédent le Contact Direct . Exemple

*Tatah sunandāvacanāvāsāne  
lajjām tanūkritya narendral anyā|  
Drstyā prasādāmalayā kumāram  
pratyagrahit samraranasrapravā*

*Raghuvamśa*, VI - 80

« Apres les paroles de Sunindā la fille du roi surmontant sa pudeur et jetant au prince un regard plein de bienveillance, sembla l'accueillir avec une guirlande nuptiale »

Pour les auteurs sanskrits voir une personne en rêve ou par l'effet d'une opération magique, suffit

pour éprouver le sentiment érotique de ce genre.

La séparation ou tout au moins une rupture momentanée peut avoir lieu parce que l'un des amoureux est froissé par les paroles ou la conduite de l'autre (*Māna, Dépit*)

*Bhrūvahāra n na karoti roḍisi mūhur muqdheksane kevalam  
nātīpṛesphutulālharāṅgavaralam niśvāsam evojjhasti|*

*Vēcī nāmī dādāst tishhasi param pradhyālanamrānanā  
jopar te śūmitro tipīdayati mām qñdhaprahāropamah||*

*Priyadarśikā, IV, 3*

« Oh belle aux jolis yeux tu ne fronces pas tes sourcils,  
tu ne fais que pleurer sans cesse et ta levre légèrement gonflée  
laisse passer des soupirs continuels. Tu ne dis pas un mot  
perdu dans tes pensées, le visage incliné, et ta colère  
refrénée me torture comme une blessure cachée »

Il peut arriver également que l'amoureux soit obligé de partir en pays étranger ou de s'exiler par ordre d'un supérieur (*Pravāsa, Sejour au loin*). Ce dernier cas est développé dans le beau poème lyrique de Kālidāsa, le *Meghadūta*.

Un autre cas de *vipralambhaśringāra* est la séparation par la mort de l'un des amoureux, ou par quelque autre cause qui leur ôte l'espoir de se réunir. (*Karuṇavipralambha, Séparation Pathétique*)

### Exemple

*Hā hā devi sphutali hrdayam dhvamsale dchabandhah  
śūnyam manye jagad aviratjavālam antar jvalāmi|  
Stann andhe tamasi vidhuro majaṭvānlorālmā  
vijvanumohali sthagayali katham mandabhāgyah karomi||*

*Uttararāmacarita, III, 38*

« Ah, reine, mon cœur se brise, les liens de mon corps se rompent, l'univers me semble désert, sans cesse je brûle d'une flamme intérieure, mon âme épuisée semble plonger, égarée, dans une aveugle nuit, de toutes parts une terreur m'envalait. Que faire, malheureux que je suis ? »

Le *pravāsavipralambha* est une séparation plus ou moins benevole et à laquelle, par conséquent, on peut mettre fin, tandis que dans le *Tatunvipralambha* la réunion est absolument au-dessus des forces des héros. Comme les drames sanskrits n'ont jamais un dénouement tragique, la mort de l'un des protagonistes en cas de *karttavipralambha* est toujours suivie soit d'une résurrection miraculeuse, soit de quelque prediction annonçant aux amoureux qu'ils seront réunis dans la vie future. Cette variété du « Sentiment Laiotique en Séparation » rappelle très près le « Sentiment Pathétique », avec cette différence toutefois qu'elle est dominée par l'élément d'amour et de tendresse et aussi par l'espérance d'une réunion future, si lointaine qu'elle soit. Or, ce dernier trait manque entièrement au Sentiment Pathétique.

Le Sentiment Laiotique assume des formes et des expressions différentes suivant le Determinant Essentiel auquel il est subordonné, aussi les auteurs des Poétiques sanskrites se sont-ils complu à une classification minutieuse des héros et des héroïnes suivant leur tempérament, leur âge et la situation où ils se trouvent.

Le héros est toujours conçu comme un esprit noble (*dhīra*), il peut être, d'autre part, pondéré (*dhīrodatta*), ou hautain (*dhīroddhata*), ou gai et insouciant (*dhīralalita*) ou bien doux (*dhīraprasānta*). Le sentiment Laiotique se manifeste de différentes façons suivant l'attitude du héros à l'égard de l'héroïne : il peut se montrer impartial vis-à-vis de toutes ses femmes (*daksina*), ou bien insolent (*dhrista*), fidèle (*anukūla*) ou ruse (*satha*). Les quatre différents caractères combinés avec les quatre différentes atti-

tudes permettent de distinguer seize manières de présenter le héros.

Les manifestations du sentiment Érotique varient également en ce qui concerne l'héroïne. Les traités de Poétique classent d'abord l'héroïne en trois catégories principales suivant qu'elle appartient au héros (*svayā*) ou à un autre que le héros (*anyā*), ou qu'elle est courtisane (*sādhārani*). La première catégorie implique la subdivision en jeune enfant naïve (*muqdhā*), adolescente (*madhyā*) et adulte hardie (*pragalbhā*). Parmi les *madhyās* et les *pragalbhās* on distingue trois subdivisions, suivant qu'elles sont capables de se maîtriser (*dhīrā*), qu'elles en sont incapables (*adhīra*) ou qu'elle n'en sont capables qu'à moitié (*dhīradhīrā*). Une division subséquente de chacune de ces six catégories est établie suivant le rang que l'héroïne tient dans l'affection du héros, elle est soit « supérieure » lit. « l'aînée » (*jyesthā*) ou « inférieure », lit. « la cadette » (*kanisthā*).

L'héroïne qui appartient à un autre que le héros (*anyā*) peut être soit une femme mariée (*parodhā*) soit une jeune fille (*kanyakā*). Il n'y a aucune subdivision pour les héroïnes courtisanes (*sādhārani*).

Les manifestations du Sentiment Érotique se distinguent également suivant la situation (*avasthā*) de l'héroïne vis-a-vis du héros. Ces différentes *avasthās* sont au nombre de huit : (1) *svādhīnabhartrkā* (celle qui a un amant soumis), (2) *khanditā* (celle qui est maltraitée par son amant), (3) *abhusārikā* (celle qui va au rendez-vous rejoindre son amant), (4) *kalahāntaritā* (celle qui est séparée de son amant à la suite d'une querelle), (5) *vipralabdha* (celle qui est délaissée), (6) *prosatabhartrkā* (celle dont le mari est

absent) (7) *vācīd avajñā* (celle qui n'est pas invitée pour recevoir son amant), (8) *vācīd vānthalā* (celle qui l'ingurgite en l'absence d'un amant qui lui déplaît malgré lui). Comme chaque héros de chacune des seize catégories (treize *śūḍhīs*, deux *anugā* et une *sādhārāṇī*) peut se trouver dans chacune de ces huit situations, il s'ensuit qu'un héros de drame sanskrit peut se présenter sous non moins de 384 aspects, dont chacun demande une expression différente du Sentiment Lérotique. La tendance à la subdivision va cependant plus loin : mais les grandes lignes que nous venons de retracer suffisent à donner un exemple de la méthode appliquée et des résultats auxquels elle aboutit.

Les subtiles divisions et subdivisions des héros et des héroïnes risquent de paraître peu intéressantes et superfétatoires. Elles montrent cependant que les auteurs des Poétiques sanskrites ressentaient vivement l'extrême complexité du Sentiment Lérotique, appréciaient la place importante qu'il tient dans l'existence et savaient observer avec beaucoup de finesse la diversité de ses multiples manifestations<sup>1</sup>.

Le Sentiment Comique qui résulte de la révélation soudaine de quelque incongruité ou absurdité, est subdivisé par les auteurs des Poétiques sanskrites en deux catégories, à savoir (1) Le Comique subjectif (*ātmastha*) lorsque le personnage ressent intérieurement la drôlerie d'une chose ou d'une situation sans

1. Herbert Spencer dans sa célèbre analyse de l'amour distingue dans ce sentiment seize éléments divers. Cf aussi Stendhal, *De l'Amour*. Rappelons aussi à titre d'exemple ce mot d'Anna Karenine héroïne de Tolstoï : « S'il y a autant d'intelligence que de têtes, il y a autant de genres d'amour que de cœurs ».

qu'elle se manifeste nécessairement par le rire ou autres gestes d'hilarité; (2) le Comique objectif (*parastha*) lorsque l'auditoire se sent amusé bien que le personnage qui en est la cause n'éprouve aucune gaîté et même parfois ne se doute point qu'il l'excite chez les autres.

L'expression extérieure du Comique est généralement le rire dont les auteurs sanskrits distinguent six variétés les personnages nobles (*uttama*) ont un léger sourire (*smila*) ou un sourire (*hasita*) les gens ordinaires (*madhya*) sont caractérisés par le rire (*vihasita*) ou rire bruyant (*avahasita*), tandis que les gens vulgaires (*nīca*) rient à gorge déployée (*apahasita*) ou en se tenant les côtes (*alihasita*).

Le Sentiment Pathétique peut avoir pour origine (1) la perte d'un être très cher, si intimement lié à notre vie que sa disparition atteint au plus profond de notre cœur, comme, par exemple, la perte d'un enfant ou d'un époux. (2) quelque grand malheur, quelque événement qui modifie notre existence à tel point que nous nous sentons désespérés et incapables de nous réadapter à cette nouvelle situation. Dans l'un et l'autre cas, c'est un bouleversement soudain et irrésistible de toute notre vie qui nous laisse sans force et impose à notre esprit une espèce de torpeur qu'on appelle désolation. La brusquerie et l'inéluctabilité des événements extérieurs d'une part, notre impuissance à leur résister d'autre part, tels sont les éléments constitutifs du sentiment pathétique. Il ne se déploie pas tant qu'il nous reste quelqu' espoir de nous tirer de la situation en ce qu'il y a quelque remède contre le malheur qui nous frappe. C'est en quoi il diffère de la Sentiment de la Tristesse.

(*karunavipralambha*) qui n'est qu'une variété du sentiment Érotique et dans laquelle, comme nous l'avons vu, il subsiste un espoir de réunion future.

Le Sentiment de l'Enfer nait de la colère exercée par l'injure d'un ennemi et se traduit en paroles et en gestes qui respirent la vengeance. Son Determinant Essentiel (*ālambanavibhāta*) est toujours un ennemi et les actes de ce dernier sont les Excitants (*tuddapanavibhāvas*). Les gestes, les paroles et les actes par lesquels le héros donne libre cours à son ressentiment sont les Conséquents (*anubhāvas*), les regards furieux, l'emportement, le frémissement, le déclin, etc., sont les accessoires (*vijabhuātribhāvas*) du Sentiment Infernal.

Le Sentiment Heroïque se distingue par l'enthousiasme (*utsāha*) qu'on éprouve à vaincre un adversaire ou une difficulté. C'est en quoi il diffère du Sentiment de l'Enfer qui a pour motif principal la colère. Le Determinant Essentiel du Sentiment Heroïque est la personne ou l'obstacle qu'il s'agit de vaincre ou de surmonter, l'attitude de l'adversaire ou les circonstances dans lesquelles se présente la difficulté constituent l'Excitant. Les Conséquents impliquent la recherche d'assistance et la préparation de la victoire, la fermeté, la résolution, l'orgueil, le raisonnement, etc., sont les accessoires du Sentiment Heroïque.

Les auteurs des Poétiques sanskrites distinguent généralement quatre aspects du Sentiment Heroïque, à savoir (1) L'Heroïsme Généreux (*dānavīra*), par exemple, Karna dans le *Mahābhārata* (2) L'Heroïsme du devoir (*dharma-vīra*), par exemple, Rāma de l'*Uttaracarita* (3) L'Heroïsme Guerrier (*yūddha-vīra*), par exemple, Bhīma du *Venisamhāra* (4) L'He-

hérosme Miséricordieux (*dayāvīra*), par exemple, l'imitation du Naqānanda. Cette classification cependant est loin d'être complète : tout noble sentiment desinteressé et courageux peut atteindre à l'héroïsme et le penseur qui a le courage de tirer des conclusions logiques de ses conceptions religieuses ou sociales peut acquérir en certaines circonstances le droit de figurer parmi ceux qui personnifient le Sentiment Héroïque.

Le Sentiment du Terrible, dont le caractère permanent est la terreur, est excité par des sons épouvantables, par des êtres ou des phénomènes monstrueux susceptibles de causer un mal physique au personnage qui éprouve le sentiment en question. Des gestes menaçants etc., de la part de ce qui provoque ce sentiment, en constituent les Excitants. Ses Conséquents sont la pâleur, le tremblement, la tentation de fuir à la vue du Terrible. L'épouvante, le désarroi, la prostration, voire la mort sont les Accessoires du Sentiment du Terrible.

Le Sentiment de l'Odieux est excité par une odeur nauséabonde, par la vue des choses laides, difformes, putréfiées, ainsi que par des recits repugnans. Des insectes grouillant dans la vase etc. en sont les Excitants, ses Conséquents impliquent les gestes par lesquels l'acteur detourne sa tête, se bouche les oreilles et les yeux, pince les lèvres, crache, ou fait semblant de vomir. Le malaise, l'agitation, les convulsions, voire la mort sont les Accessoires du Sentiment de l'Odieux.

Celui-ci offre de nombreuses analogies avec le Sentiment du Terrible, certains Conséquents et Accessoires sont communs à tous les deux. Cependant le Sentiment de l'Odieux implique une espèce

d'independance presque d'indifférence vis-à-vis de l'objet qui l'excite, tandis que le Sentiment du Terrible est toujours double d'un sentiment d'impuissance, de detresse en présence du danger. Nous reviendrons encore à cette question au cours de notre exposé.

Le Sentiment du Merveilleux procède de la vue d'un phénomène inattendu et plaisant ou d'un être surnaturel. La mesure des qualités merveilleuses du phénomène ou de l'être en question sont dans l'occurrence les Excitants, les Consequents sont la stupefaction, l'horripilation (*românce*), les exclamations, les yeux grand ouverts etc. L'hésitation, le trouble, l'excitation, la joie etc sont les Accessoires du Sentiment du Merveilleux.

Nous verrons plus loin que ce Sentiment est toujours présent dans tous les autres dont il constitue en quelque sorte le ton sous-jacent.

---

## CHAPITRE IV

### Quelques conventions au sujet des Rasas.

---

La théorie des *rasas* s'est développée des représentations dramatiques, au cours du temps on en vint à fixer quelques procédés de convention servant à mettre en scène les différents *rasas*. Chaque œuvre dramatique se développait autour d'un sentiment déterminé et au cas même où l'on y introduisait des scènes représentant quelque autre sentiment, leur place était si soigneusement limitée qu'elles ne servaient, dans leur ensemble, qu'à rehausser l'effet du sentiment central de la pièce. Chaque sentiment était symbolisé par une couleur déterminée et placé sous le patronage de telle ou telle divinité tutélaire. Il se peut que la couleur du rideau ait été adaptée au sentiment principal de la pièce représentée et que, parmi les divinités que l'on célébrait sur la scène avant le commencement du spectacle, on ait rendu des honneurs particuliers à la divinité tutélaire du drame.

La couleur symbolique du Sentiment Érotique est le vert foncé (*śyāma*), sa divinité tutélaire *Visnu*. Les amours de ce dernier, incarné en *Krsna*, ont été maintes fois célébrées dans la poésie sanskrite.

Le Sentiment Comique a pour emblème la couleur blanche (*sīta*), il est patronné par les génies, compa-

gnons de Siva. La sauvage gaîté et les facettes de ces génies sont bien connues dans la mythologie indienne.

La couleur du Sentiment Pathétique est celle du pigeon (*kapola*), sa divinité tutélaire *Yama*, dieu de la mort, dont le choix, ici, n'est que naturel.

Le Sentiment de Fureur a pour emblème le rouge (*rakta*), pour divinité tutélaire *Rudra*, dieu de la destruction, dont la place, par conséquent, semble ici toute indiquée.

Le Sentiment Heroïque est symbolisé par la couleur jaune (*gaura*) et place sous la protection d'*Indra*, roi du ciel.

La couleur emblématique du Sentiment de Terreur est le noir (*krsna*), sa divinité tutélaire *Kumadeva*, dieu de l'amour dont les épouvantables attaques contre des gens qui ne s'y attendent point, sont fréquemment le sujet des mythes indiens (Visvanātha désigne comme divinité tutélaire de ce *rasa* *Kāla*, le Temps).

Le Sentiment de l'Odieux a pour couleur le bleu (*nilavarna*), pour divinité *Mahākāla*, le Temps Éternel, qui transforme jusqu'aux plus belles choses en objets d'aversion et de dégoût.

Le Sentiment du Merveilleux est symbolisé par la couleur de l'or (*pīta*), sa divinité tutélaire est *Brahmā*, le premier né parmi les dieux. On comprendra ce rapprochement si l'on considère que le Sentiment du Merveilleux, de l'étonnement se retrouve à la source de tous les autres sentiments (Visvanātha désigne comme divinité tutélaire de ce *rasa* les *gandharvas*, chanteurs célestes).

Le Sentiment de l'Apaisement apparaît, nous dit-on,

Juteux comme les jasmins et argente comme la lune (*klundendusundaracchāya*) il est patronné par *Nārāyanā* divinité qui repose, en une tranquillité souveraine, sur l'Océan Éternel en lequel, suivant la mythologie indienne, l'univers se dissout à la fin de chaque cycle de la création.

Le Sentiment d'Affection a pour emblème la couleur rose comme l'intérieur d'un lotus (*padmagarbhachātī*), ses divinités tutélaires sont les Mères des Mondes (*lokamātarah*), personnalités assez vagues (de même que les *digbālā*, déesses des quatre points cardinaux), personnification de la tendresse.

---



## CHAPITRE V

### Les Relations Mutuelles entre les Rasas.

---

On compte généralement huit *rasas*. Dans son chapitre vi Bharata n'en décrit également que huit, cependant dans le chapitre xxii, *śloka* 3 sur le *sāmānyābhinaya* il en mentionne neuf et dans le chapitre xvii, page 187 (éd. Nirnayasāgara Press), il parle du Sentiment Affectueux (*vātsalya*) Étant donné les différents remaniements qu'a subis le *Nātyaśāstra*, à diverses époques, il est très possible que les mentions qu'on trouve dans les derniers chapitres y aient été introduites postérieurement. Le *vātsalya* en tant que sentiment distinct n'est mentionné que dans les Poétiques des Vaisnavas et chez Viśvanātha Udbhatta est le premier auteur qui mentionne le Sentiment du Calme (*sānta*) comme un rasa spécial ; son point de vue est adopté par la plupart des auteurs postérieurs, Rudrabhatta, Hemacandra, les deux Vāgbhaṭas, Bhoja, Viśvanātha, Vidyādhara, etc Dhanañjaya se refuse à reconnaître le sentiment du Calme. Rudrata introduit un nouveau rasa qu'il appelle *preyas* (amitié), son exemple est suivi par Bhoja dans son *Sarasvatīkāṇṭhābharana*. Cependant dans son *Śringāraprakāśa* il attribue la prédominance exclusive au Sentiment Érotique. Mammata admet

le *sānta* dans la poésie mais non dans les autres sentiments dramatiques Bhāṇud it c'est le seul auteur qui mentionne parmi les sentiments littéraires le *māyā* (illusion).

Le charme tout particulier qui se dégage de l'affection des parents pour l'enfant a été largement utilisé en littérature, les enfants figurent parmi les plus belles créations du théâtre sanskrit (par exemple dans le *Mṛchakatikā*). Cependant, il semble douteux que l'affection pour l'enfant tienne une place à part dans la liste des sentiments littéraires. C'est plutôt une combinaison de l'Erotique et du Pathétique. Le caractère permanent de joie et de tendresse est le même que dans le Sentiment Erotique, ce qui change c'est le Determinant Essential autour duquel le Sentiment se développe. La fragilité de l'enfant communique à l'affection qu'il inspire une touche de pitié et le fond du sentiment s'en trouve modifié jusqu'à un certain degré.

Quant au *sāntā* son droit à tenir une place distincte parmi les sentiments littéraires semble encore moins justifié. Ce sentiment est dit avoir pour caractère permanent le *sama* ou apaisement (qu'on éprouve en penetrant dans un ermitage ou dans un temple) ou le *nirveda*, état d'âme inaccessible à la joie comme à la douleur. L'essence de l'impression désignée sous le nom de *rasa* consistant dans telle ou telle comotion intense de l'esprit, l'absence de toute excitation mentale, le parfait équilibre qu'implique le *sānta*, constitue plutôt, ainsi que Dhānañjaya l'observe avec justesse, l'absence de tous les *rasas*. C'est un état d'esprit négatif plutôt que positif. Visvanātha tourne la difficulté en déclarant que ce sentiment répond à un état de l'esprit sur le point d'être affran-

chi, mais non encore définitivement absorbé par le divin (*avdhūtayuktadasāyām avasthito yaḥ samah*). L'auteur observe, non sans finesse, qu'il ne s'agit pas des moyens des auteurs de représenter l'impassibilité absolue et que tout raisonnement abstrait ne servirait rien. Ce qui importe, c'est la faculté du spectateur d'éprouver le sentiment et du moment qu'il éprouve (par exemple, dans le *Prabodhacandrodaya*) sans devons l'admettre au nombre des sentiments littéraires réels. Le fait est qu'envisage d'un autre point de vue le Sentiment du Calme peut être considéré comme prédisposé à la naissance de tous les autres *rasas*, lors que l'esprit est prêt à subir une impression, mais demeure encore si parfaitement équilibré qu'aucune influence ne parvient à le troubler jusqu'à un moment donné. C'est pour ainsi dire l'état inebulox de l'esprit qui précède la naissance d'un *rasa* développé et déterminé.

L'état de l'esprit au moment où il est prêt à développer les différents rasas a été interprété de façons différentes, et certains auteurs se sont résolument prononcés pour l'unité fondamentale de tous les sentiments ou ils ont désignée sous le nom de Sentiment Pathétique ou de Sentiment du Merveilleux. Le poète Bhavabhūti, dont l'esprit se distingue par une finesse exquise, jugeait que profondément parlant tous les *rasas* pouvaient être considérés comme diverses formes du Sentiment Pathétique, ne différant entre elles que par les conditions et les moyens de leur expression.

*Lko rasah karuna eva nimirabhedañ  
bhinnah prsthak prthag tva śrayati nivartān|  
Āvartabudbudatarangamayān vikārān  
ambho yathā salitam eva hi tat samastam||*

*Ullarāmacarita, III, 47*

• Il y a un seul *rasa*, le Pathétique (*Karama*) qui diffère par la diversité des couleurs immédiates, à une, l'une après l'autre, de l'apparence diverse. Mais leur prend diverses peintures par le tourbillon, la bulle d'air, le vague, mais ce n'est toujours que de leurs 5.

Le Sentiment Pathétique implique un état de pitié, une espèce de douleur qui s'empare de l'esprit, et si nous le prenons au sens général de sympathie qui est à la source de toute sensibilité réceptive, on comprendra que la conception exposée dans la strophe de Bhavabhūti est en grande partie justifiée.

Nirāyana, un ancêtre de Visvāmitra Kavirājat qui cite ses opinions dans son *Sāhityadarpana*, considère que tous les sentiments littéraires peuvent être ramenés en dernière analyse au Sentiment du Merveilleux, car toutes les sensations commencent par l'étonnement.

*Rase sārat̄ camallārah̄ sarvatrānubhāyat̄*  
*Tac̄ camallārasāratē sariatrāpy adbhuto rasah̄*

L'étonnement est toujours ressenti comme l'essence d'un *rasa*, puisque l'étonnement est l'essence, un *rasa* est toujours un Sentiment du Merveilleux 1.

Lorsque l'esprit est tranquille, on n'éprouve aucun sentiment, mais lorsqu'un *rasa* y est en germe, l'esprit est trouble, en proie à une agitation, et on s'étonne d'y trouver des dispositions et des sensations dont on n'avait pas conscience auparavant. C'est ce qui fait dire que l'étonnement est l'essence de tous les *rasas*.

1 Celui-ci l'appelle *asmalpitāmaha*, mon grand-père, dans son commentaire du *Kāvyaprakāśa* (*Kāvyaprakāśadarpana*), mais dans son *Sāhityadarpana* il en parle comme de son *asmalvriddhaprapitāmaha*, arrière-arrière-grand-père.

Bharata n'admettait que quatre sentiments primaires : L'Erotique, la Fureur, le Sentiment Héroïque et le Sentiment de l'Odieux. Tous les autres, selon lui, dérivant de ces quatre, n'en sont que les formes diverses. Ainsi il considère que le Sentiment Comique n'est que l'imitation de l'Erotique (*sringārānukriti* शृङ्गारानुकृति) ou la parodie du Sentiment Erotique envisagé d'un point de vue différent. Ainsi un couple amoureux qui roucoule et s'embrasse offre un exemple du Sentiment Erotique, bien qu'aux yeux d'un spectateur il puisse paraître totalement pueril, et de même, une parodie des transports amoureux prête à tire. Quant au Sentiment Pathétique il n'est pour Bharata qu'un effet de la Fureur. Le héros courroucé est un exemple du Sentiment de la Fureur, mais la malheureuse victime, objet de sa colère, est un exemple du Sentiment Pathétique. Le Sentiment du Merveilleux est l'effet et le résultat de l'Héroïque, puisque les exploits du héros excitent l'étonnement du spectateur.

Ainsi de même le Terrible s'identifie avec l'Odieux. Dans l'un et l'autre cas on éprouve la même répugnance à l'approche de l'objet qui fait naître le sentiment, cette seule différence près que la Terreur implique la peur de la souffrance physique, tandis que dans le cas de l'Odieux le héros se sent supérieur à une telle crainte.

L'arbitraire et l'insuffisance d'une pareille classification s'autent aux yeux. Non seulement le Sentiment Erotique, mais n'importe quel sentiment devient ridicule si on l'exagère inconsidérément, et une imitation intelligente fait ressortir en l'outrant encore l'inconsistance de cette expression disproportionnée.

Le Sentiment Pathétique n'est pas seulement excité par les malheureuses victimes de la colère, mais par tous les êtres qui souffrent à la suite des circonstances dont ils ne sont pas les maîtres. L'émotion pathétique de Sîtî dans l'*Uttarârâmacarita* de Bhavabhûti (ou il n'est jamais question du Sentiment de Fureur) est en contradiction flagrante avec cette théorie de Bharata. Le Sentiment du Merveilleux n'est pas uniquement excité par des gestes héroïques, mais par tout phénomène inattendu et plusint. Le principal ressort du Sentiment de la Terreur est l'épouvante, une chose parfaitement belle en elle-même (comme par exemple un tigre royal au corps puissant, souple et harmonieux, prêt à s'élançer sur sa proie) peut inspirer la terreur du moment qu'elle nous mène d'un mal physique.

Le culte fondé par Caitanya et tout saturé d'émotion attire l'attention du public lettré sur la question des Sentiments, aussi convient-il de mentionner, en passant, la théorie Vichnouite exposée par Rûpa Gosvâmin dans son *Ujjvalanîlamani* (fin du XV<sup>e</sup> siècle A. D.) C'est, en fait, le développement de l'idée du *Brahman*, source et essence de tous les *rasas*, telle qu'il a été conçu dans les *Upânsads* (*rasa vai sah, raso hy evâgam labdhvâ ânandîbhavati — Taillirîyapanisad*, II, 7). L'amour de Dieu étant le seul *râsa*, il peut être conçu en termes profanes sous l'aspect de cinq sentiments *sânta*, le calme, *dâsyâ* (ou *prîti*), sentiment de servitude ou humilité, *sakhya* (ou *preyas*), amitié, *vâtsalya*, affection pour l'enfant, *mâdhurya*, douceur de l'affection entre homme et femme. La littérature dramatique des Vichnouites

est dominé par le *madhura rasa*, le *sringāra rasa* des poétiques sanskrites, avec une certaine nuance de mysticisme due à ses origines religieuses. Ce ne sont, en soi-même, que des conceptions religieuses sous des aspects poétiques et qui n'ont exercé aucune influence réelle sur l'ouvrage proprement littéraire (à l'exception du théâtre vichnouite dont l'importance est insuffisante).

Carque sentiment qu'on éprouve imprime à l'esprit un état moment particulier, les auteurs des poétiques émettent le tendance compte que certains de ces changements entraînent l'esprit trop loin de son état d'équilibre pour qu'il puisse demeurer sensible à une impression qui détermine un mouvement psychologique contraire. Ils en ont conclu que certains sentiments sont mutuellement incompatibles et ne doivent jamais figurer trop près l'un de l'autre. Ainsi, de l'avise de Viṣṇudhvī :

(1) Le Sentiment Érotique est incompatible avec le Pathétique, le Furieux, l'Héroïque, le Terrible et l'Odieux.

(2) Le Comique est incompatible avec le Pathétique et le Terrible.

(3) Le Pathétique est incompatible avec l'Héroïque et le Comique.

(4) Le Furieux est incompatible avec l'Érotique, le Comique et le Terrible.

(5) L'Héroïque est incompatible avec le Terrible et le Calme.

(6) Le Terrible est incompatible avec l'Érotique, le Comique, le Furieux, l'Héroïque et le Calme.

(7) Le Calme est incompatible avec l'Érotique, le

Comique, le Furieux, l'Héroïque et le Terrible.

(8) *L'Odieux est incompatible avec l'Erotique*

Bhāṇudatta considère comme incompatibles les sentiments suivants : l'Erotique et l'Odieux, l'Héroïque et le Terrible, le Furieux et le Merveilleux, le Comique et le Pathétique.

Jagannātha donne une liste un peu différente des sentiments qui s'excluent mutuellement : l'Erotique et l'Héroïque, l'Odieux et le Pathétique, l'Héroïque et le Terrible, le Calme, le Furieux et l'Erotique.

---

## CHAPITRE VI

### Quelques observations sur les Rasas.

---

Le *rasa* résulte de la combinaison du caractère permanent, des déterminants, des conséquents et des accessoires (*vibhāvānubhāvavyabhicārisamyogād rasanispattiḥ* — Bharata) On ne peut cependant le dire produit (*kārya*) dans l'acception propre de ce terme Lorsqu'on appelle une chose le produit de quelques autres qui en sont les causes, celles-ci cessent d'exister en donnant naissance au produit Lorsque nous éprouvons une sensation agréable au contact de la pâte de santal, la perception du contact s'efface dès que le sentiment de plaisir se précise, si court que soit l'intervalle. L'idée que l'un est la cause de l'autre est une simple déduction Or, dans le cas des sentiments littéraires, le caractère permanent, les déterminants, les conséquents et les accessoires subsistent en même temps que le sentiment même, le *rasa* D'ailleurs, le *rasa* ne dure qu'aussi longtemps que le caractère permanent

Bien qu'un sentiment littéraire soit le résultat combiné du caractère permanent, des déterminants et des accessoires, il est ressenti comme une unité (*akhanda*) dans laquelle les différents éléments sont confondus au point de ne plus être perçus séparément. Les auteurs des poétiques sanskrites comparent ce phénomène au sorbet indien (*prapānaka*) dans

lequel le gout acide du poivre, le gout sucre et l'odeur de la cire onnide, le gout aigre et l'arome du citron, le parfum du camphre, etc., sont mêlés au point qu'on obtient une boisson exquise, résultant de la combinaison de ces saveurs et parfums divers mais tout à fait différents de l'heure de ces ingrédients et qui, de même qu'une belle œuvre littéraire, ne peut être appréciée que par des personnes de goût raffiné.

Le *rasa*, dit-on, doit être ressenti, et ce n'est point dire que l'objet de la sensation est autre chose que la sensation même. Le *rasa* lui-même est une sensation, et il disparaît en même temps que celle-ci, contrairement aux choses qui ont une existence en soi indépendamment du fait d'être ressenties ou non. Ce n'est pas une entité objective accessible à la connaissance (*jñāpyay*). La perception du *rasa* est le *rasa* lui-même. Étant ainsi une forme de la connaissance, il se manifeste lui-même comme le soleil, il ne peut être manifesté en dehors de lui-même. C'est dans ce sens qu'on le compare à l'Être Suprême (*brahmāsvādasaḥodarah*).

N'ayant pas existé avant d'être perçu, prenant corps en même temps que la perception et retournant à l'inexistence dès que cesse la perception, le *rasa* est indépendant du temps. Il est également indépendant du lieu. Ainsi Rāma et Sītā sont morts depuis longtemps, et cependant, lorsque nous voyons représentée l'histoire de leurs amours, nous ressentons le *sringārarasa*. On ne saurait dire que celui-ci réside dans les acteurs que nous voyons paraître sur les treteaux, car ces pauvres diables, travaillant pour gagner leur vie, sont souvent loin de comprendre et d'éprouver quelque sentiment que ce soit et se bornent

a faire les gestes qu'on lui a enseignés. De même, on ne saurait affirmer que le *rasa* réside dans les auditeurs qui n'ont jamais vécu des aventures semblables à celles des héros de la pièce.

Le *rasa* est une sensation impersonnelle, désintéressée et collective, universelle par sa nature (*Rāma* et *Sītā* de l'œuvre dramatique cessent d'être des personnages réels pour devenir les types éternels d'amoureux) et n'importe quel spectateur doué d'une sensibilité délicate peut le ressentir, de même que de nos jours n'importe quel opérateur de la télégraphie sans fil peut capter les signaux épars dans l'espace pour peu qu'il dispose d'un appareil suffisamment réceptif.

La nature universelle et générique du sentiment littéraire, c'est ce qui le distingue précisément des émotions de la vie quotidienne. C'est pourquoi aussi des sentiments qui ne sauraient être que pénibles dans l'existence (douleur, aversion, terreur, etc.) peuvent nous causer le plus grand plaisir lorsque nous les voyons représentés sur le théâtre. C'est ce qu'expriment les auteurs des poétiques sanskiutes en disant que le *rasa* est une sensation supra-physique (*alaukika*) dans laquelle les principes de lumière (*rajas*) et de ténèbres (*tamas*) ont été subjugués et le principe de pureté (*sattva*) suscité et rendu assez actif pour concentrer toutes les sensations agréables produites par les choses extérieures, mais sans que cette activité soit portée à un état de surexcitation (*rajas*), ni troublée par l'ignorance (*tamas*). C'est une sensation transcendante, aussi distincte des émotions naturelles de la vie courante que des sensations surnaturelles des rêves.



## CHAPITRE VII

### Comment on ressent le Rasa.

---

Bharata a établi (voir *supra*, page 57) que le sentiment littéraire se dégage de la combinaison du caractère permanent avec les déterminants, les conséquents et les accessoires (*vibhāvanubhāvavyabhicārisamyoगād rasanispattiḥ*) Mais il n'a pas clairement expliqué par quel processus le sentiment arrive à être goûté. De telles tentatives d'explication ont amené les commentateurs de Bharata à plusieurs théories divergentes.

Pour bien faire comprendre ces théories il nous faut dire quelques mots sur la conception brahma-nique de la nature de l'être humain. Le *Vedānta* représente l'homme comme formé de trois corps différents le *sthūlaśarīra* ou corps grossier, le *sūksmaśarīra*, dit aussi *lingaśarīra* ou corps subtil, et le *kāranasarīra* ou corps causal. On y reconnaît en outre plusieurs *kośas* ou enveloppes qui entourent l'âme comme un noyau. Le *sthūlaśarīra* est composé de l'*annamayakosa* ou enveloppe de nourriture. Le *sūksmaśarīra* comporte trois enveloppes, à savoir : le *prāṇamayakośa* ou enveloppe du souffle vital, le *manomayakośa* ou enveloppe de l'esprit et le *buddhimayakośa* dit aussi *vijñānamayakośa* ou enveloppe

de la sagesse. Le *Tatavasattra* est composé de l'*Anandamayaka* ou enveloppe de sérénité.

L'âme tenait indéfiniment point point du fruit de ses actions (*Karmaphala*) et à chacune de ces transmigrations elle n'abandonne que son corps grossier. Le corps subtil transmigre avec l'âme. Il comprend (1) cinq organes d'action (*Karmendriyas*) — la voix, les mains, les pieds, l'organe d'évacuation et l'organe de génération, (2) cinq organes de perception (*Buddhindriyas*) — le nez, le pain, les yeux, la langue et l'oreille, (3) cinq éléments subtils (*tanmātras*) — l'ether, l'air, le feu, l'eau et la terre, (4) le *manas* (l'organe de l'esprit) et la *buddhi* (l'organe de la sagesse).

L'idée des *kosas*, du *manas* et de la *buddhi* dans le *Vedānta* plus tardif est due manifestement à l'influence du *Sāṅkhya*. Il nous faudra donc indiquer brièvement la place que cette idée tient dans le système *sāṅkhya* de l'évolution de l'univers. Ce système conçoit l'univers comme l'emanation de deux principes primordiaux — *Prakṛti* ou Matière et *Purusa* ou Principe agissant. La *Prakṛti* est composée de trois éléments ou *gunas* (imparfaitement rendus par le terme « qualités »), à savoir, *sattva* ou pureté, *rajas* ou passion et *tamas* ou ténèbres, — le tout reciprocement équilibré. La création commence lorsqu'un de ces éléments prend le dessus par l'effet de l'*adṛṣṭa* (littéralement, l'invisible) ou Destin. Du contact de la *Prakṛti* avec le *Purusa* naît la *Buddhi*, la sagesse. Ensuite vient l'*Ahankāra* ou le principe de subjectivité, suivi par le *Manas* qu'on traduit ordinairement par esprit. C'est ensuite le tour du *Citta* ou conscience. Le nom commun qu'on

donne à cette série d'éléments depuis *buddhi* jusqu'au *citta* est *antahkarana* ou agent intérieur La fonction de la *buddhi* est la connaissance, celle de l'*ahankāra* la conception du moi, celle du *manas* le doute ou le raisonnement, celle du *citta* la mémoire On suppose également que ce ne sont pas des parties vraiment différentes de l'organe intérieur, mais seulement diverses *vrttis* ou formes modifiées de l'esprit, ses éléments intégrants, de même que les vagues, l'écume et les gouttes qui en jaillissent ne sont que des aspects variés d'une seule et même substance, à savoir, l'eau de la mer

Le processus de la connaissance est conçu à peu près de la façon suivante lorsqu'une substance tombe dans le domaine des sens extérieurs, ceux-ci transmettent les matières premières de la connaissance à l'*antahkarana* Voici comment cela se produit je vois au loin quelque chose de grand et d'obscur Mon *antahkarana* en se dégageant enveloppe, pour ainsi dire, l'objet en question et en assume la forme Ce procès, dit-on, est analogue à celui qui a lieu lorsqu'on fait couler l'eau du réservoir dans un champ qu'elle couvre en s'adaptant aux contours du terrain, de sorte que nous sommes amenés à parler d'une pièce d'eau quadrangulaire ou ronde bien qu'en réalité l'eau n'ait pas de forme propre Ceci est l'*antahkarana* à l'état de *citta* Puis vient le moment d'indécision ou de raisonnement (« l'objet que nous voyons, est-ce un homme ou un poteau? ») durant lequel l'organe intérieur classe les données ou les matières premières fournies par les organes de perception C'est l'*antahkarana* à l'état de *manas* Lorsque le raisonnement est terminé et qu'on a abouti à une

conclusion déterminée quant à la nature de l'objet perçu ('ou, c'est tel ou tel objet') on dit que l'*an-tahkarana* se manifeste sous forme de *buddhi*. L'*aham-kāra* est cet état de l'être intérieur où il est seulement conscient de son existence individuelle sans connaissance ni volonté. Dans cet état le moi se replie pour ainsi dire sur ses rôles et demeure inerte, mais contient à l'état latent toutes ses possibilités d'action future qui assument dans l'occurrence la forme des *satiṣṭāras* ou impressions.

L'âme n'a ni commencement ni fin. Pour épouser les effets de ses actes, elle passe par des naissances successives, dont le cycle ne s'achève que lorsqu'elle a atteint la connaissance de l'Être Suprême. Au cours de son voyage interminable à travers les diverses existences, l'âme accumule d'innombrables impressions qui sont évoquées, éveillées et réalisées chaque fois que les circonstances extérieures y sont propices. Cette tendance de l'âme à reproduire ses impressions antérieures est appelée *vāsanā*, et comparée au parfum que garde une pièce d'étoffe dans laquelle on avait enveloppé des fleurs odorantes. Le siège de la *vāsanā* est le *sūksmasarīra*, le corps subtil qui subsiste jusqu'à ce que toutes les *vāsanās* soient réalisées ou effacées par la connaissance de l'*ātman* ou *brahman*.

Ces quelques idées préliminaires brièvement esquissées nous aideront à mieux comprendre les différentes théories proposées par les exégètes de Bharata pour expliquer le processus par lequel le *rasa* est ressenti. Malheureusement les anciens commentaires sur Bharata ont été perdus et nous ne les connaissons que par les citations reproduites dans le commentaire

*Abhinavabhāratī* d'Abhinavagupta qui s'est conservé jusqu'à nos jours. Ces extraits insuffisants, cités par un critique hostile, qui cherchait surtout à démonter sa propre doctrine, nous font regretter d'autant plus la perte des œuvres antérieures.

L'exposé le plus ancien de la doctrine de Bharata est dû à Bhatta Lollata, selon toute évidence un *mīmāṃsaka* du Cachemire qui a vécu probablement au IX<sup>e</sup> siècle (S K De, *Studies in the History of Indian Poetics*, vol I, p 39 Luzac, Londres, 1923). Selon sa théorie connue sous le nom d'*Utpattiwāda* (Théorie de l'Origine), la cause du sentiment est le Determinant (*vi bhāvāḥ cittavṛtṭeḥ sthāyyātmikāyā utpattau kāraṇam*), le sentiment étant ainsi considéré comme une conséquence, le terme *nispatti* de Bharata pris au sens d'*ulpatti*. Ni les conséquents ni les accessoires ne sont considérés comme des causes. De cette façon les sentiments ne représentent que des formes amplifiées des caractères permanents (*sthāyyeva vibhāvānubhāvādibhir upacito rasah Sthāyī bhavaty anupacitah*). Mammāta qui se range à l'avoir de Lollata, ajoute que le sentiment réside dans le héros, mais que le public le ressent dans la personne de l'acteur qui imite avec intelligence le héros par les costumes, les gestes, etc (*rāmādāv anukārye tadrūpalānusandhānān narike'pi pratīyamāno rasah*).

Cette doctrine, cependant, piète à des objections graves, formulées par Govinda (dans son commentaire *Pradīpa* sur le *Kāvyaprakāśa*) et autres auteurs. Ces objections peuvent être résumées ainsi que suit :

(1) Du moment que c'est le spectateur qui éprouve le sentiment, il faut que celui-ci soit en lui, et non

dans l'acteur n'ordonne l'hero. Il n'est pas clair non plus comment un état mental qui existe dans le hero peut être transmis à l'acteur et comment une telle personne, le spectateur, peut en subir le charme.

(2) Pour devenir une cause de plaisir le sentiment doit être éprouvé dans l'aptitude : un sentiment peut cependant être entier et le porteur du sentiment est le hero et non l'acteur ; il peut jamais procurer de plaisir.

(3) La relation de la cause à l'effet est que celle-ci cesse d'exister après avoir produit l'autre, tandis que le rasa qui sera l'effet subsiste en même temps que la cause, ce qui est absurdé.

(4) L'effet subsiste alors même que sa cause échoue à disparaître, tandis que le rasa cesse d'exister lorsque disparaît ce qu'on appelle ses caus (les déterminants).

Sankuka, qui appartenait à peu près à la même époque, a proposé une explication *nauyāgīta* de la théorie du *Rasa*, dans une doctrine connue sous le nom d'*Anumitivāda* (Théorie de l'Inference). Le sentiment, qui en réalité n'est pas dans l'acteur lui est attribué par inference (*anumitīya*) au moyen des déterminants etc., intelligemment interprétés par l'acteur, et ainsi inféré est ressenti par le spectateur grâce à son exquise beauté. Hemacandra explique en ces termes le point de vue de Sankuka<sup>1</sup>:

1. Le texte de l'*Abhinavabhāratī* dont nous disposons actuellement et qui contient l'opinion de Sankuka n'est pas tout à fait satisfaisant. Hemacandra (dans son commentaire sur le *Kātyāniśīṣṭāna*) en a reproduit en mètres endroits le texte plus complet. C'est pourquoi nous préférions citer Hemacandra.

« Les causes appelées *vibhāvas* (determinants), les actions dont les *anubhāvas* (consequents) sont l'âme, et les accessoires qui les accompagnent, bien qu'artificiels ne sont pas ressentis comme tels, grâce à l'accumulation des efforts et à l'existence d'une relation de l'inféré à l'inférant, bien qu'inféré, le *bhāva*, grâce à la beauté du sujet, est distinct des autres choses inférées par sa forme susceptible de créer le *rasa* de même que la vue d'un autre homme mastiquant un fruit acide fait venir l'eau à la bouche, [ce *bhāva*]. bien que complètement inexistant dans l'acteur peut se manifester par sa permanence et être goûté par un public de choix, il assume la forme d'imitation du *sthāyibhāva* (caractère permanent), essentiellement présent dans Rāma, etc., du fait d'être une imitation, il est connu sous un autre nom [qui est] le *rasa* »

(*Hetubhū vibhāvākhyaih kāryais cānubhāvātmabhih sahacātrīrūpaś ca vyabhicāribhih prayatnārjitatayā kṛtrimatr api talhānabhūmanyamānaih samyogād gamyagamakabhāvaiśūpād anumīyamāno'pi vastusaundarya-balāt kṣaṇyaphalacarvanaparapurusadarśanaprabhavam'ukhaprasekakalanākalpayā rasanīyasvarūpatayānyānumīyamānavilaksanah sthāyitvena sambhāvyamāno ralyādu bhāvo nate'tyantāvidyamāno'pi sāmājikajanalāsvādyamāno mukhyarāmādigatasthāyyanukaranarūpo'nukriyanarūpalvatād eva ca nāmāntarena vyapadistō rasah )*

Le sentiment n'existe pas réellement dans l'acteur, mais sa nature factice demeure inaperçue grâce à l'ingéniosité avec laquelle celui-ci imite les éléments constitutifs de ce sentiment L'inférence est ce que

les logiciens indiens appellent *atratatāṇḍapanyāya* (analogie qui consiste à appeler chose de la peinture représentant un cheval, le déterminant se rapportant au sentiment comme le *gandha* (terme moyen) au *gamyā* (grand terme) dans un syllogisme). Cette inference dépendant toutefois de la même nature que l'inférence ordinante ou logique, car la propriété distinctive est celle éprouvée au cours (*anumitivātrūpabhyāmānumānādalata*). Le maître du *son Pradīpa* distingue cinq types de connaissance qui consistent à identifier le héros et l'acteur de tous les autres actes de connaissance : la connaissance réelle ou complète (*samyagbuddhi*) qui est d'affirmer « il est Rāma », la fausse connaissance (*amīllyādhīh*) qui est d'affirmer « il est Rāma » et de le contredire aussitôt par l'enonce « il n'est pas Rāma », la connaissance dubitative (*samsayah*) « il peut ou non être Rāma », enfin la connaissance de similitude (*sādṛsyadhīh*), « il est peut-être Rāma ». Sankara critique les opinions de Tolkārti selon le véritable esprit d'un *nāgāṇḍīla* en objectant toute une série de remarques techniques qui démontrent la nature vague et contradictoire de *Tulipattivāda* et que nous n'avons pas besoin d'exposer dans les détails.

Le plus grand défaut de l'*anumitivāda* c'est qu'en réalité un sentiment n'est jamais ressenti comme une inference, mais toujours perçu directement. Aucune opération logique ne peut causer la même jouissance que la perception directe, et le plaisir que suscite un *rasa* ne procède pas d'une déduction intellectuelle, mais d'une réelle perception personnelle du sentiment par le spectateur. La théorie péche aussi au point de vue technique, car les déterminants ne se

comportent pas vis-à-vis du sentiment comme le terme moyen (*sādhana*) vis-à-vis du grand terme (*sādhya*) mais agissent uniquement par la suggestion (*vyanjanā*)

La doctrine suivante est le *Bhuktivāda* (la Théorie de la Jouissance) de Bhattanāyaka qui vécut vers la fin du IX<sup>e</sup> ou le commencement du X<sup>e</sup> siècle A.D (S K De, *Studies in the History of Indian Poetics*, 161, I, p 13), et semble avoir été un adepte de la philosophie sāṅkhya. Le sentiment ne peut être ni inféré ni produit comme un effet, ni révélé (*raso na pratiyate, nopalāyate, nābhavyayate*). Du moment que les personnages ne sont pas devant l'auditoire, leur sentiment n'existe pas, et une chose inexistante ne peut pas être déduite (*na ca sā pralīlār yukta sīlāder ambhāvalvāt na ca lalvalo rāmasya smṛtiḥ, anupalabdhavāt*). Il ne peut pas être un effet produit, puisque les causes qui sont censées les produire sont considérées comme des non-realités (*kṛtrīma*) et comme telles ne peuvent produire aucun effet réel. De même on ne peut pas dire que le sentiment littéraire est la révélation d'une réalité potentielle, que ce soit à nous-même ou à d'autres, car en ce cas les causes qui sont de nature et de puissance variées se manifesteraient dans toute leur diversité et ne sauraient produire ce semblant d'unité indivise qui est le trait caractéristique du *rasa* (*śaktirūpatvena pūrvasthulasya paścādabhivyaktau visayārjanatāratamya-pallih Svagatalvaparaqatalvādī ca pūrvavad avikalpam*). C'est pourquoi Bhattanāyaka propose sa propre théorie d'après laquelle un sentiment est éprouvé en fonction de la généralisation (*bhāvakatva*)

et du plaisir dont on jouit (*bhogatattva*). Les deux passions verbale et son-lui, impliquent trois catégories potentielles :

(1) *abhidha*, définition ou — en ordre — compréhension par le mot.

(2) *bhūtātatra* par lequel on est évidé et devient impersonnel le déterminant et les catégories partiellement sont encadrées par ce principe mal l'union entre Brahma et Sûkta depuis le code de deux existences individuelle et subjective la hauteur d'un symbole et non *l'hymne d'offrande au Sûdharanam* : *Tena hi viaparena tubbe vlapah sthira ca sâdharam  
tâmîtrîyante Sâdharamitatum caitad eva qâpâlî  
viseśânatmî tâminîvâlisâmî na noprastutih* (Gosvândi).

(3) *bhogatattva* ou jouissance, une qui désigne un état particulier de plaisir d'esprit une espèce d'épanouissement intérieur semblable à l'état de grâce divine, dû à la prépondérance du principe pur (*sattva*) sur les deux autres, qui sont d'après la doctrine du Sâṅkhyâ le *rajas* (passion) et le *tamas* (ténèbres), cet état de plaisir assurant à la conscience des conditions de calme et de serenité (*raso nubhavâ* [*rasâ-nubhavah?*] *smrtyâdviñâksanena* *ratastamo'nuredhava-*  
*pacitryabalâd* *alivikâsavistâralaksanena* *satvoddrekaprâ-  
kâsânandamayanyasamavidvisrântilaksanena* *parabrah-  
mâsvâdasavidhena* *bhogenâ param bhujyate*). Dans cette explication l'influence de la philosophie sâṅkhyâ est évidente. On y reconnaît les trois principes de la nature (*sattvarajastamasâm sâmyâvasthâ prakrtih* — *Sâṅkhyasûtra*), énoncés par la doctrine sâṅkhyâ, tandis que l'apport du *Vedânta* apparaît dans l'allusion à l'état de grâce que confère le contact avec le

*Brahman* (l'influence réciproque des systèmes philosophiques se manifeste avec évidence au cours de leur développement postérieur) L'idée de *bhoga* et *bhojakalva* remonte également aux conceptions du *Sāṅkhya* relatives à *bhoga* (jouissance) et à *apavarga* (émancipation par la connaissance) au moyen desquels le *Purusa* réalise sa raison d'être.

Ainsi, de l'avis de Bhāṭṭāṇyaka, c'est le caractère permanent qui est ressenti comme un sentiment, il est d'abord généralisé par le canal du *bhāvakalva* et ensuite goûté avec un soulagement divin par le canal du *bhojakalva* (*kārye nātye ca dvilīyavyā-pārena sādhāranīkṛtau m bāvādi bhis tṛtīyavyāpārasā-hityena tathākṛta eva sthāyi bhujyate — Govinda*) L'objection la plus sérieuse que l'on puisse faire à cette théorie, c'est que les deux fonctions de généralisation et de jouissance (*bhāvakalva* et *bhojakalva*) ne reposent sur aucun fondement qui soit distinct des fonctions ordinairement reconnues de *abhidhā* (sens propre), *laksanā* (sens figuré) et *vyañjanā* (sens suggéré) La valeur de la théorie de Bhāṭṭāṇyaka est d'avoir pour la première fois attiré notre attention sur l'importance de la sensation intime du spectateur au moment où celui-ci éprouve tel ou tel sentiment, et d'avoir ainsi préparé le terrain à la doctrine très importante d'Abhinavagupta.

La doctrine du sentiment la plus élaborée est le *Vyaktivāda* (Théorie de la Manifestation) d'Abhinavagupta, le philosophe Śaiva du Cachemire, dont l'œuvre date de la fin du x<sup>e</sup> et du commencement du xi<sup>e</sup> siècle (S. K. De, *Studies in the History of Sanskrit Poetics*, vol I, p 119 R.-G. Bhandarkar,

Vaishnavaism, Saivism and Minor Religious Systems, p. 131). Il appartient à l'école Dhyāni de la Poétique plus loin en examinant l'histoire de la théorie du *Rasa*, nous aurons l'occasion de nous arrêter sur le tourment que lui imprime cette école. Abhinavagupta commence par indiquer que l'admission des deux fonctions distinctes des mots, *bhāva-lakṣaṇa* et *bhāvālātā* n'est ni justifiée ni nécessaire. Du moment que le *rasa* doit ses origines aux *bhāvas*, le *bhāvakalpa* se trouve impliquée dans la définition de Bharata (*tāvyaṁ bhāvāyanātī bhāvāḥ*). *Bhoqa* ou *bhāvīkarana* dit-il n'est que la perception ou *pratīti* du *rasa* (*pratītyāduyātrittas ca samsāre ko bhoqa iti na vidmahi Rasameti et sūpya utra pratipallit eva*). Quoi que nous tentions pour expliquer ce *bhāvīkarana*, ce devrait être soit la création soit l'manifestation, car il n'y a pas de troisième solution (*nispardanābhāvīyaktidvayānabhāvapayame ca mityo vāsad vā rasa iti na tritiyā qath syāt, na cāpratītimi vā rasasti vyavahāre yogyam*). La théorie de la création d'une chose inexistante étant rejetée (voir la théorie de Lollata) Abhinava voit dans *pratīti* ou perception la manifestation (*abhiṣyakti*) par la force de la suggestion (*vyañjanā*), interprétant dans ce sens le terme de Bharata *nispatti*. L'essence du *rasa* est le *sthāyi-bhāva* qui demeure dans l'esprit des spectateurs sous forme d'un « complexe d'émotions latentes » (Keith, *Sanskrit Drama* p. 318) et résulte de leur expérience passée soit dans cette vie, soit dans la vie antérieure (*idānīntanī prāktanī ca*), la fonction des déterminants, etc., étant de transformer ces impressions antérieures en une sensation vivante (*rasanā carvanā, āsvāda*) par la force de la suggestion. C'est pourquoi

ceux dont la vie a été exempte d'émotions, dont l'esprit est absorbé par les arcanes de la grammaire et des discussions stériles sur la *Mīmāṃsā* sont incapables d'éprouver le *rasa*. Car, pour goûter un *rasa*, il faut que le *rasika* ou *sahrdaya* possède un certain degré de sensibilité esthétique. Dans son *Dhvanyā-lokālocana* (p. 11, édition Nūnayāsāgara press), Abhinava définit le *sahrdaya* (*sympathisant*) en ces termes : *yēśām kāvya-nuṣṭi-lanābhijā-savaśād visadībhūte mano-mulure varna-nīyata-nāmayībhava-nayo gyatā te* (« ceux dont le miroir de l'esprit est devenu pur par la pratique continue de la poésie, et en qui est née la faculté de s'identifier avec les objets décrits »). Lorsque les émotions latentes sont ainsi stimulées, elles assument un caractère générique et universel (*sādhāra-nībhāvah*) indépendant du temps<sup>1</sup> et du lieu. Les déterminants, etc., se départissent également de leur caractère de causes matérielles pour assumer un caractère général qui stimule le développement de ce sentiment universel. Le *rasa* existait, pour ainsi dire, couvert ou obscurci par l'inconscience, et les déterminants etc., en se combinant, écartent ces entraves (*sarvathā rasa-nālma-kavīghna-pratītigrāhyo bhāva eva rasah*), « brisent l'enveloppe » (*āvaraṇa-bhañjaka*) pour parler comme Nāgojibhatta. L'état qui consiste à jouir d'un *rasa* est comparé à la con-

<sup>1</sup> *alauki-kānīr-vighna-sa-niveda-ñālma-kacarvanā-gocara-ñām nīlo'rtha-s carva-māna-kasāro na tu sih-sa-vabla-ñāva-stālkālikā eva, na tu carva-nātiri-klākālāvalamblī sthāyī-vilakṣana eva rasah*

« Un sens qui est amené à un état de dégustation de l'essence des sensations supramondaines et non entravées, dont la seule substance est d'être goûte, qui par sa nature n'existe pas, mais se produit au moment même, et n'existe pas au delà du moment où il est goûte, qui se distingue du caractère permanent, — c'est cela le *rasa* »

temptations extatique du *Brahman* (*brahmāmāndāsvādam iwa Mammata*), pendant laquelle il ne subsiste pas trace d'aucune autre perception (*vedyāntarasaṁparikyasūnya Mammata*). Cette conception du *rasa* révèle ou manifeste, grâce à la suppression des obstacles sous l'action combinée des déterminants, des conséquents et des accessoires est une reminiscence de la doctrine védāntiste sur l'emancipation (*mokṣa*) par la suppression de l'*avidyā* ou inconscience et c'est aussi sous l'influence de la même doctrine que le *rasa* est comparé à la sensation de la grâce divine. Cet état où toutes les autres perceptions seraient anéanties rappelle de très près le *nirvikalpa samādhi* (syncope non qualifiée) du *vedānta* tardif (déjà envoiée par des conceptions du *yoga*). Mammata se donne la peine de le distinguer de la connaissance non-qualifiée et qualifiée (*nirvikalpa* et *savikalpapuṇyānām*). L'idée de *vāsanā*, c'est-à-dire de l'ame revue de désirs antérieurs (*samskāra*), la tendance de l'ame à exaucer continuellement ses désirs et à atteindre la joie que cause l'accomplissement des désirs du fait qu'il nous rapproche du salut (*mokṣa*) par l'ancantissement de tous les désirs et des fruits des désirs antérieurs, le voyage éternel de l'ame humaine à travers ses différentes existences, son corps subtil (*sūksmasarīra*) portant la marque de ses épreuves antérieures jusqu'à ce qu'elles soient effacées par l'accomplissement et que la connaissance du *Brahman* Suprême rende toutes les actions futures impuissantes à produire leur fruit, — toutes ces idées trahissent l'influence du *Vedānta*, surtout sous ses formes tardives, alors que d'autres systèmes étaient déjà venus se greffer sur le pui *Vedānta* des *Upanisads*.

## CHAPITRE VIII

### Le Développement de la théorie du Rasa.

---

La notion du *rasa* apparaît pour la première fois dans les spéculations religieuses et philosophiques des Indo-Aryens où ce terme était employé dans les descriptions de la nature de l'Être Suprême en tant qu'expression de la Grâce immaculée, dont la contemplation est une source de jouissance éternelle (*Raso na sah rasam hy evāyam labdhvā ānandībhavati*) Plus tard le terme a été étendu à la jouissance produite par une œuvre littéraire. Les plus anciens ouvrages sur la théorie du *rasa* ont été perdus. *Pānini* parle des *natasūtras* de Śilālin et de Kṛṣṇa, c'étaient probablement des sūtras sur l'art de la danse. Malheureusement nous ignorons ce que ces *sūtrakāras* disaient de la représentation des sentiments. Rājasekhara mentionne le nom de Nandikeśvara qui aurait été un des auteurs les plus anciens ayant écrit sur le *rasa*. Aucune de ses œuvres ne nous est non plus parvenue, cependant il est considéré comme un des écrivains les plus compétents en matière de musique et d'art dramatique, et le colophon de l'édition *Kāvyamālā* du *Nātyasāstra* parle de cet ouvrage comme d'un traité de musique dû à Nandikesvara (*samāptas cāyam [granthah] nandibhai ale samgīlapustakam*).

Le plus ancien ouvrage sur la théorie du *Rasa* qui nous ait été conservé est le *Nātyasāstra* de Bhāṭata.

Cependant, selon les traités de poétique, cet écrivain fait plutôt intérieure dans le domaine du drame (*rūpālā*) que dans celui du *rasa*. On le comprend d'ailleurs si l'on considère que la théorie du *rasa* ne survient qu'incidemment au cours de son exposé de l'art dramatique, de sorte que sur les 37 chapitres qui constituent le *Nātyasāstra* (dans l'édition *Kāryamāla*) deux seulement sont consacrés à la question du *rasa*.

Le *Nātyasāstra*, tel que nous le connaissons, est une espèce d'encyclopédie, un manuel à l'usage de tous ceux qui participent de quelque façon que ce soit, à une représentation théâtrale. L'architecte qui construit le théâtre, le prêtre qui preside à la cérémonie religieuse d'inauguration, le directeur qui monte la représentation, l'ouvrier qui construit les accessoires, le régisseur qui enseigne aux acteurs leurs rôles, le professeur de gymnastique qui surveille les exercices physiques, le chef d'orchestre qui conduit la musique et le compositeur qui écrit l'auteur dramatique qui compose la pièce et auquel l'ouvrage donne des indications précises sur les métiers et les figures de rhétorique qu'il doit employer. Enfin le critique professionnel qui assiste à la représentation. Une œuvre aussi vaste suppose un long développement antérieur de chaque détail de l'art dramatique. Aussi le *Nātyasāstra* conserve des traces évidentes des travaux antérieurs utilisés par l'auteur et on peut même le soupçonner d'y avoir incorpore des ouvrages entiers sur certains sujets. Ainsi les chapitres sur la musique ont bien l'an de former un traité indépendant et il est permis de supposer qu'ils ne font que reproduire le *Nandibharatasangī-*

*lapustuka* traite de musique composé par Nandikessara, dont parle le colophon de l'édition *Kāvyamālā*. Le texte de Bharata tel que nous le possédons porte également des traces évidentes de remaniements et d'interpolations survenus à des périodes différentes. Ainsi le chapitre vi donne la description de huit *rasas*, et son dernier vers s'arrête définitivement à ce nombre, tandis que le chapitre xxii, *sloka* 3, parle de neuf *rasas* et le chapitre xvii mentionne le *vātsalyarasa* (l'amour de l'enfant) dont il n'est question nulle part ailleurs. Le chapitre xxxvii, *sloka* 18 annonce que le reste du sujet sera exposé en détail par Kohala (*sesam prastāralanrena kohalah kathayisyati*, correction de Bhandarkar pour *kolāhalah kathayisyati* du texte imprimé) et de même le *sloka* 24 dit que les traditions de Bharata ont été suivies par « Kohala et les autres ». Tout ceci semble témoigner que Kohala et d'autres auteurs avaient continué à disséquer sur l'art dramatique et que le compilateur, soit qu'il fût fatigué de son travail, soit qu'il considérait ces critiques comme peu importantes, s'est borné tout simplement à s'y référer et à mettre cette partie de son exposé au futur afin de conserver à son œuvre un air d'antiquité et de révélation.

Cependant vers le VIII<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, le *Nātyasāstra* semble avoir assumé à peu près la forme sous laquelle nous le connaissons aujourd'hui, car Udbhata qui en cite le chapitre vi, *sloka* 15, ne fait qu'ajouter le *Sānta* à la liste des *rasas*. Le traité, tel qu'il existe, laisse entrevoir plusieurs étapes par lesquelles il semble avoir passé. La tradition conservée par Bhavabhūti veut que Bharata ait été un *taurya-*

*trikasūtralāra* - intérêt de sūtras sur le triple-s saphique. Étant donné le tendance de l'Inde ancienne à condenser toutes les connaissances utiles sous la forme conventionnelle de vers mnémotechniques auxquels on reduce ut peu près règle de la danse et de la musique (*sūtras*) il n'y a tout lieu de supposer qu'un art aussi répandu que le drame rituel cultive avec un son particulier ut en également une collection de sūtras. Et en effet notre texte du *Nātyasāstra* a conservé au moins un sūtra considéré comme tel par tous les auteurs : *tribhārīmubhārīvibhūrātrisamyogād rasantispattih*. De même quelques lignes du chapitre xv (*bhāravṛgāñjanā*) sont incontestablement des sūtras, par exemple *astau bhārāh sīhāgnih Trayastrimsad vyaabhuātunah Astau sāttvīlāh*, etc.

Cependant pour que les règles d'un art puissent être présentées sous cette forme condensée, il faut qu'elles aient été d'abord discutées par le menu, aussi peut-on supposer l'existence de traités indépendants sur les différentes branches de l'art. Rājasekhara conserve en effet les noms de quelques auteurs de monographies intérieures : on n'en trouve cependant aucune trace dans le texte de Bharata. Etan' donne la forme extrêmement brève sous laquelle les règles sont énoncées dans les sūtras : ceux-ci sont invariablement suivis d'un exposé (*bhāṣya*) en prose, et il en est de même dans le *Nātyasāstra*. Nous trouvons également dans cet ouvrage une série de citations en mette *āryā* ou *anustubh* resumant la substance du *bhāṣya* et toujours désignées comme des vers anonymes ou traditionnels (*anuvāṇasya*). Ces vers (*kārikās*) étaient destinés à exposer le sens des sūtras auxquels ils se rattachaient (*sūtrānubaddha*). Jusqu'à l'époque

de ces premières *kārikās* les différents domaines de l'art semblent avoir été étudiés séparément (*vaisika*, *samīkṣa*, etc.). Le *Nātyasāstra* représenterait ainsi un essai de synthèse d'ensemble incorporant les enseignements des différents auteurs (designés quelquesfois sous le nom d'*anye*, « les autres ») et exposant l'opinion de Bharata sur chaque sujet.

Dans le *Nātyasāstra* nous trouvons la théorie du *rasa* déjà développée à un très haut degré, et la plupart des termes techniques bien établis par l'usage. Bharata ne nous informe qu'incidemment qu'il a travaillé sur des matériaux accumulés antérieurement en faisant observer par exemple que les auteurs du *Vaisikasāstra* (l'Art des Courisanes) avaient décrit dix états du sentiment érotique (*vaisikasāstrakāraś ca dasāvastho bhūhitah*). Le rôle du caractère permanent, des déterminants, des conséquents et des accessoires dans la formation d'un *rasa* était déjà connu et l'analyse des *rasas* mêmes achevée dans ses grandes lignes. Mais le processus psychologique qui implique la perception de chaque *rasa* demeurait obscur (Bharata n'ajoutant à ce sujet qu'une expression vague, *sāmānyagunayogena*) ; la classification minutieuse des types de héros et d'héroïnes n'était pas faite, des questions telles que l'affinité ou l'antagonisme des sentiments, leur durée, combinaison et conjoncture, leur éveil, culmination et disparition, les sentiments faussés et autres sujets analogues n'étaient encore ni étudiés ni même abordés. Tout ceci a fait l'objet d'investigations ultérieures.

Le point de départ de Bharata diffère de celui des autres auteurs de Poétiques. Bharata n'examine les

rasas que dans leur relation avec le drame, tandis que les autres auteurs l'envisagent du point de vue de la Poétique générale. A dire vrai, les conceptions de Bharata visent moins l'art dramatique proprement dit que l'art de l'auteur. Ses définitions des *bhāvas*, *vibhāvas*, *anubhāvas* et des *rāgabhāvabhāvas* ont toujours en vue la représentation théâtrale : il suffit de les comparer aux définitions données par les autres auteurs pour que la différence apparaîsse de la façon la plus évidente. *Bhāva*, dit-il, est ce qui fait revivre les trois expressions du sens d'un *kāvya* (ouvrage poétique), à savoir, la parole, les gestes et les caractères (*rāgānugrathopātan* *tā qarthā* *dharmā-*  
*tī bhāvāh*). Le *vibhāva* est la compréhension grâce à laquelle on perçoit la triple expression des paroles, des gestes et des caractères (*vibhāvō rāgānārthah*,  
*vibhāvante nena rāgānugasallvābhinayā ity ato vibhāvah*). *Anubhāva* est ainsi appelé parce qu'il rend la triple expression des paroles, des gestes et des caractères susceptible d'être ressentie (*Anubhāva iti* *lasmād ucyate* *Yad anyam anubhāvayati rāgānugasal-*  
*tvakrlam abhinayam*)

L'idée de la représentation plastique sur la scène domine chez Bharata toute la théorie du *rasa*. Ainsi, par exemple, une notion aussi essentiellement abstraite que la tendresse (*ratī*) revêt, chez lui, un caractère matériel : elle est produite par la saison plaisante, l'emploi de guirlandes, des onguents parfumés, de beaux ornements, de nourritures savoureuses, par des sensations agréables, par l'absence des obstacles, etc. (*ratīr nāma rtumālyālepanābhara-*  
*nabhojanavarabhāvānubhavanāprātikūlyādibhir vibhā-*  
*vair utpadyate.*)

La théorie du *rasa* s'étant constituée au sein d'une école diamatuirgique, elle y est longtemps restée confinée. Les auteurs des poétiques générales (*alan-hāra*) connaissaient cette théorie, mais ne se rendaient pas compte de sa portée esthétique et ne savaient pas en faire usage dans leurs traités. Bhāmaha ne mentionne les sentiments tels que l'erotique, etc., que pour caractériser une certaine figure de rhétorique, le *rasavad* (*rasavad darśita-spaṣṭa srngārādīrasān*). S'omme toute il emploie le mot *rasa* plutôt dans le sens général de « saveur poétique » (*kāvyarasa*), comme par exemple lorsqu'il dit (V, 3) que même des sāstias secs deviennent exquis lorsqu'on y introduit le *kāvyarasa*, de même qu'un médicament amer est facilement avalé dans un bonbon sucré<sup>1</sup>.

Dandin développe la conception du *rasa* beaucoup plus que ne le fait Bhāmaha. Quelquefois, il emploie ce terme dans le sens général de caractère agréable ou d'absence de vulgarité (*madhuram rasavadvāci vastuny api rasasthitih*, I, 51 — *Tadrūpādīpadāsaktih sānuprāsā rasāvahā*, I, 52) en le subdivisant en *vāgrasa* (agrément de la parole) et *vasturasa* (agrément du sujet). Cependant il se rend compte de la place importante que cet élément tient dans la poésie et considère la présence du *rasa* et du *bhāva* comme un trait propre au *mahākāvya* (*rasabhāvantrantaram*, I, 18). Dandin fait preuve d'une connaissance plus

1 Abhinavagupta dans son *Locana*, en commentant une expression d'Ānandavardhana selon laquelle le *rasa* c'est la vie même (*jīvabhūta*) des *kāvyas* et des *nālyas*, cite ce passage de Bhāmaha et prend le mot *rasa* au sens technique de sentiment littéraire (*rasopayogijīvītāḥ śabdavrtilaksanāḥ* — *Dhvanyālokalocana*, p 182). Ceci est évidemment une interprétation forcée.

profonde de la théorie du *rasa*, lorsqu'il définit les figures de discours *rasavat* dans II, 280-292. Il connaît huit *rasas* (*astarasāyallā*, II, 292), les désigne chacun sous son nom et donne des exemples de quatre d'entre eux (*sringāra*, *vīra*, *raudra* et *lalitā*) au cours de sa définition du *rasavat*. Sa conception du développement du *rasa* semble être identique à celle de Bhāttanāvaka (*sthāyyi era vibhūrāntibhūrādibhūr upacito rasah, sthāyi bhūmati anupacitah*), le *rasa* pleinement développé n'étant « ses yeux qu'une forme amplifiée du caractère permanent ». Ainsi « la tendresse (qui est le caractère permanent) qui apparaît d'abord comme amitié, devient amour (*sringāra*) par le fait de la multiplication de ses manifestations et ceci est la figure *rasavat*

*Prāl prītir darsitā seyam ratih sringiratāri vati  
Rūpabāhulyaṇoqena tad idari rasavat edicakah* — II, 281

De même, « la colère (caractère permanent) en atteignant une intensité extrême devient le sentiment de l'furur »

*Ity āruhya parām lotim Irodhv raudrātmātāni gitah* — II, 283

Bien qu'il se doutât du rôle important du *rasa* dans la poésie, qu'il en eût connu la théorie telle qu'elle existait à son époque, Dandin ne sut pas l'introduire dans son système de poétique. Ce qui lui semblait tenir le premier rang dans la poésie, c'étaient les figures de discours, les combinaisons verbales et les procédés de rhétorique

Vāmana ne semble pas plus que Dandin se faire une idée très nette sur la place du *rasa* dans la composition. Il en parle comme d'un élément caractéris-

tique de la perfection qu'il appelle *kānti* (*dīplarastvam kāntih*). Son intérêt allait plutôt à ce qu'il désignait sous le nom de *rīti* ou style et le *rasa* n'était pour lui qu'un des éléments caractéristiques du beau style.

Udbhaṭa, un adepte de Bhāmaha, n'apporte de progrès qu'à la conception de l'importance esthétique du *rasa* en poésie. Cependant, sa connaissance de la théorie du *rasa* est confirmée par l'emploi de termes techniques tels que *sthāyin*, *vyabhīcārin*, *vibhāva*, *anubhāva*, etc., qu'il confine d'ailleurs à l'examen de la figure poétique *rasavat*<sup>1</sup>.

Rudrata fut le premier à introduire une étude détaillée du *rasa* dans un traité de poétique générale. Sur les seize chapitres qui constituent son *Kāvyālankāra*, quatre (chapitres XII-XV) sont consacrés à l'examen du *rasa*. Cependant l'idée qu'il s'est faite de la place que la théorie du *rasa* tient dans l'ensemble du système poétique, demeure encore très vague. Selon lui, les *sāstras* qui exposent la quadruple réalisation de la vie (*caturvarga*) doivent être écrits en beaux vers pleins de *rasa*, sinon les gens doués de sensibilité poétique (*sarasa*) les trouveront ébarbâtifs, si simples et faciles qu'ils soient.

*Nanu kāvyena kriyate sarasānām avagamcs catuvarge,  
Laghu mṛdu ca nīrasebhyaḥ te hi trasyanti sāstrebhyah*

XII, I

La façon dont Rudrata traite la question des *rasas*

1 Le *śloka* sur le *kāvyālmatvam* du *rasa* que le colonel Jacob introduit dans le texte d'Udbhata fait certainement partie du commentaire de Pratihārendurāja, ainsi que le donne avec justesse l'édition de Nirnayāsāgara Press. Pratihārendurāja attribue à Udbhata beaucoup de ses propres idées.

prouve que depuis le temps de Bharata leur théorie a été soigneusement étudiée. Rudrata ajoute à la liste deux nouveaux *rasas* qu'on ne trouve pas chez Bharata, c'est-à-dire, le *sāmbu* (le calme) et le *pragnā* dans le sens d'intime (*tanqonyam prati sahitar vijaya-paharayam*). Si la classification des héros et des héroïnes est moins minutieuse que chez les auteurs plus tardifs, sur les huit différentes conditions (*māsthās*) énumérées par ces derniers Rudrata ne mentionne que *abhusātilā*, *Ihandilā*, *svādhīnapatilā* et *prositalapatilā* (voir ch. III, p. 39). Certains de ces termes techniques diffèrent également, aussi par exemple il emploie *ālmīya* au lieu de *svālīpa*, *prathamānurāga* au lieu de *pūrrarāga*. Parmi les pseudosentiments (*rasābhāsas*) il note seulement le pseuderotique (*srngārābhāsa*) qu'il définit comme l'attachement pour une personne qui demeure indifférente (*syatra virakte'pi jāyate raktah*). À la différence de Bharata, Rudrata ne se place plus au point de vue de l'auteur par excellence, il traite les sentiments comme des abstractions dont les œuvres littéraires offrent le développement.

Au point de vue des prédecesseurs de l'école *Dhvani* l'élément le plus important de la poésie, n'était pas le *rasa*, mais les figures poétiques ou d'une façon plus générale la perfection de style ou *rīti*. Ils se rendaient compte que le *rasa* ajoutait beaucoup au charme de la poésie, mais sans lui accorder toutefois la place qu'il meritait dans le système général de la poétique; ils voyaient plutôt un trait caractéristique de la figure *rasaval*, ou, comme Rudrata, un vague élément de perfection sans lien intime avec le système général.

Le merit d'avoir harmonieusement coordonné la théorie des *rasas* avec le système général de la poétique et d'en avoir fixe la portée esthétique revient à Dhvani-kāra et Ānandavardhana. La poésie comporte en réalité deux parties, l'une clairement-exprimée en paroles, l'autre suggérée et que l'imagination du lecteur complète conformément aux allusions du poète. L'école *Dhvani* affirme que l'âme de la poésie réside dans cette suggestion (*vyañjanā*) qui constitue par conséquent la partie essentielle de la bonne poésie. Par là on attribuait aux mots une nouvelle fonction en dehors des deux autres, *abhidhā* (definition), et *laksanā* (induction), établies par les grammairiens. La suggestion, en tant qu'élément de l'expression verbale fut appelée *dhvani*, ce qui veut dire littéralement resonance. La suggestion peut porter, soit sur un sujet (*vastudhvani*), soit sur une image associée (*alankāradhvani*), soit sur un sentiment (*rasa-dhvani*).

Ainsi considéré, le *rasa* est quelque chose qui n'est jamais exprimé dans la poésie mais seulement suggéré, seuls les gens doués de sensibilité poétique et dont l'esprit garde des émotions latentes peuvent goûter les sentiments littéraires. Ce sont les déterminants, les conséquents et les accessoires que le poète décrit d'une façon directe, quant aux *rasas*, il ne peut que les suggerer et le public ou le lecteur ne peuvent les éprouver qu'à condition d'elever leur esprit à un état supra-mondain (*alaukika*). Ainsi la condition essentielle pour jouir des sentiments poétiques est la présence dans l'esprit d'un ensemble d'émotions latentes (*vāsanā*), fruit de l'expérience sentimentale antérieure (soit dans la vie présente, soit dans une

existence antérieure). La faculté de jouter d'un *rasa* n'est qu'une survivance de ces impressions latentes, et c'est en quoi elle diffère des sentiments ordinaires qu'on éprouve dans la vie. C'est l'image des sentiments ordinaires allégés de leur aigre poignante (tel le soleil entrevu à travers un voile fumé), et c'est pourquoi des sentiments pénibles dans la vie ordinaire deviennent une source de joie lorsqu'ils sont présents dans une œuvre d'art. La *pratīti* ou perception du *rasa* est dans cet ordre d'idées une manifestation (*abhivyakti*) de quelque chose qui existe déjà dans l'esprit, aussi la théorie *dhvani* du *rasa* est-elle désignée sous le nom de théorie de manifestation (*vyaktivāda*). Sous l'effet de la *pratīti* les enveloppes qui entouraient l'esprit impregné de *rāśanā* et qui l'empêchaient de jouter, se brisent et c'est cet état d'esprit délivré de ses enveloppes (*Bhagnāvataranā ati*, ainsi que l'appelle Jagannātha) qui constitue la jouissance ou l'āsvāda du *rasa*. Le sentiment de plaisir perd son caractère spécifiquement individuel il devient générique et universel (*sādhāranikarana*), il est comparé à l'état de grâce inhérent à la contemplation du divin (*brahmāsvādasahodara*).

Les différentes théories du *rasa*, de l'*alankāra* et de la *rīti* qui avaient longtemps gardé chacune son existence propre, furent ainsi combinées par l'école *dhvani* dans une synthèse comprehensive. Les auteurs postérieurs n'ont eu que peu de chose à ajouter à la théorie ainsi conçue, aussi nous bornurons-nous à rappeler brièvement l'essentiel de leurs apports.

Le *Dasarūpaka* de Dhanañjaya est un manuel



et *druta*) mentionnée par Bhartrîrîshvara et citée par Abhinavagupta (*Dharmapûlalocana*, p. 68, édition Narayana-Gupta-Press)

Bhoja, dans son *Sarasvatîanthâbhûrîma*, n'entame pas moins de dix *rasas* (y compris *Sânta* et *Preyas*), cependant dans son *Kâryapralâsa* il considère l'Erotique comme le sentiment littéraire par excellence et consacre à l'examen de ce seul sentiment vingt-quatre chapitres sur les trente-six dont se compose son ouvrage. Mais il n'apporte rien de nouveau dans la théorie du *rasa* et l'enfer de ces descriptions trop verbieuses n'est compensé que par la richesse des citations.

Le *Kâryapralâsa* de Mammata, comme l'classicque des études sur la poétique indienne, est le premier traité systématique qui embrasse l'ensemble du sujet et résume les différentes théories dans un exposé bref et lumineux. Il ne compte que huit *rasas* pour les drames mais en admet un neuvième, le Calme, pour la poésie.

Le *Kâryânusâsana* de Hemacandra est un ouvrage de poétique générale qui n'aborde qu'incidentement le sujet du *rasa*, fait curieux, dans son propre commentaire, il reproduit de longs passages du commentaire d'Abhinavagupta sur Bharata, mais sans jamais mentionner le nom de l'Abhinavabhâratî.

Vidyâñâtha dans son *Pratâpartudrayasobhûsana* a non seulement donné un traité de dramaturgie générale, mais y a joint un drame entier, *Pratâpakalyâna*.

qu'il a écrit pour illustrer ses théories 'Ce drame est d'une platitude insipide qui n'est que trop naturelle en pareille circonstance.'

Le *Bhāvaprakāsa* de Śāradātanaya et le *Rasārṇavasudhākara* de Śringabhrupāla ne font tous deux que résumer l'encyclopédique *Śrṅgāraprakāsa* de Bhoja, sans y rien ajouter de leur côté.

La *Rasataranginī* de Bhānudatta et la *Rasamāñjari*, plus brève, du même auteur, sont intéressantes par leur classification particulière des sentiments poétiques. D'après Bhānudatta un *rasa* est soit *laukika* (mondain, profane) soit *alaukika* (supra-mondain). Parmi les *rasas alaukikas* on distingue les *svāpnikas* (songes), les *mānorathikas* (rêveries, émotions) et les *aupanīyikas* (sentiments poétiques proprement dits). D'autre part, les *rasas* sont subdivisés d'après leurs modes de manifestation : (1) en *abhimukha* résultant des *mibhāvas*, *artubhāvas*, etc., (2) en *vimukha* lorsque ces derniers ne sont pas nettement différenciés (*bhāvavibhāvānubhāvānūm unuklati* *krstāvagamah*), (3) en *aparamukha* qui est soit a) *alankāramukha* ou l'*alankāra* (figures poétiques) domine le sentiment, soit b) *bhāvamukha* où c'est le *bhāva* (caractère permanent du sentiment) qui l'emporte.

Le *Sālīlyudarpana* de Viśvanātha Kavirāja a la réputation d'un ouvrage qui n'a d'égal que le *Kāvyaaprakāsa* de Mammata. Viśvanātha est un partisan convaincu de la théorie du *rasa* et définit l'œuvre poétique comme une composition dont le-

*rasa* est l'âme (*vākyam rasātmakam īśvaram*). Il distingue les sentiments poétiques des émotions ordinaires de la vie courante et insiste sur la nature supra-mondaine des déterminants, etc., du *rasa* (*salauhitaribhāratvam*). La présence d'une *rāsanā* (toute dans l'esprit du public) est une condition essentielle pour que le *rasa* soit resenti (*na pīyale tadāsvādo vinā rābyādhrasamam*), le secret du plaisir que procure un *rasa* est dans la sympathie qui s'établit entre l'auditoire et les personnages dramatiques dans la complète identification de l'un aux autres (*pramātā tadabhedena svātmānam pralipadyate*). Visvanātha examine la question des sentiments en entrant dans tous les détails dont nous avons déjà parlé. Mais il ne fait aucune tentative pour coordonner sa conception du *rasa*, une de la poésie avec la théorie du *dhrāma* qu'il étudie séparément. En ce il était en partie justifié par le grand Abhinavagupta lui-même, qui avait catégoriquement déclaré que le *rasadhvani* était l'élément essentiel de la poésie dans lequel se résolvaient en dernière analyse le *vastudhvani* et l'*alankāradhvani* (*rasa eva vastula ātmā vastvalankāradhvams tu sarvathā rasam prali paryavasyate* -- *Dhvanyāloka*, locana, p. 27).

Nous avons déjà mentionné (voir p. 51) la tentative du vichnouite Rūpa Gosvāmi, dans son *Ujjvalanīlāmanī*, d'impregner à la théorie des *rasas* un caractère religieux en attribuant une importance capitale au *bhaktirasa* (sentiment de dévotion) sous ses cinq aspects.

On en était venu à considérer le *rasa* comme l'âme même de la poésie, ou du moins comme l'un de ses principaux éléments constitutifs. Au XVII<sup>e</sup> siècle,

Jagannātha Pandit, dans son *Rasagangādhara*, essaya de reviser à fond toute la question et en fit une critique pénétrante et bien fondee Par son point de vue théorique il appartient à l'école *dhvani* et son interprétation de la théorie du *rasa* procède du *rasadhvani* dont le *rasa* est l'essence (*pañcālmake dhvanau paramaramanīyatayā rasadhvanes tadātmā rasas tāvad abhudhīyate*) Il accepte la théorie de la manifestation d'Abhinavagupta et désint le *rasa* comme « un caractère permanent tel que la tendresse, etc , qui a pour trait particulier un état d'esprit dont les enveloppes sont brisées » (*bhagnābhāraṇacīdviśisto ratyādiśthāyi bhāvo rasah*), la perception du *rasa* consiste dans l'élimination des enveloppes de la pensée consciente ou dans la transformation de l'esprit qui assume la forme des *rasas* (*carvanā cāsyā cūḍgatāvaraṇabhangah tadākāntāḥkarana-vṛtu vā*) De même qu'Abhinavagupta, Jagannātha considère la présence d'un complexe d'émotions latentes comme une condition indispensable pour la perception du *rasa* (*prāgabhūnivistavāsanārūpo ratyādir eva rasah*) Après avoir indiqué en quoi les sentiments poétiques diffèrent des sentiments ordinaires, Jagannātha expose les huit interprétations qu'on a données de la formule de Bharata relative à l'origine du *rasa* et indique comment ces différentes interprétations se resument dans les quatre principales théories de Lollata, Śankuka, Bhātanāyaka et Abhinavagupta Il admet le sentiment du Calme comme un *rasa* indépendant, mais refuse cette valeur au *vātsalya*. Son analyse des sentiments poétiques contient beaucoup d'observations subtiles. C'est ainsi, par exemple, que les termes « union » et « sépa-

tion et employés dans la description du sentiment héroïque, s'appliquent, selon lui, aux deux plutôt qu'aux circonstances matérielles et extérieures, car un couple peut partager la même couche et se sentir en réalité séparé ; le contraire est vrai. De même, il faut observer que la subdivision de l'Héroïque en quatre catégories est purement conventionnelle, l'Héroïsme Généreux (*dānavīra*) et l'Héroïsme Miséricordieux (*dāṇḍīvīra*) étant en réalité compris dans l'Héroïsme du Devoué (*dharma-vīra*), puisque la générosité et la miséricorde sont toutes deux parties du devoué. Et du moment qu'on se met à subdiviser le sentiment héroïque, pourquoi ne pas distinguer l'Héroïsme de la Science (*pūṇḍitīvīra*), l'Héroïsme du Pardon (*vāmanīvīra*) ou l'Héroïsme de la Force (*bala-vīra*) ?

A l'instar des défauts et des qualités relevés dans les figures de discours par tous les auteurs de poétique traditionnelle, on en vient à signaler les défauts et les qualités dans les descriptions des *rasas*. Jagannâtha énumère quelques-uns de ces défauts, tels que la répétition (*rāmāna*), substitution du nom du *rasa*, à l'expressivité (*sabdarūpyalram*). La tendance à rallumer un *rasa* déjà éteint (*vichinnadīpanam*), solution de continuité (*bhangā*) etc. Quant aux qualités des *rasas* il en indique trois, à savoir : la douceur (*mādhurya*), la vigueur (*ojas*) et la sérénité (*prasāda*), termes manifestement empruntés aux descriptions traditionnelles des qualités des figures poétiques. A ces trois qualités correspondaient, selon Jagannâtha, trois espèces de transformation mentale : l'atténrissement (*druli*), l'éillumination (*dīpti*) et l'épanouissement (*vikāsa*)

Jagannātha a abordé à peu près toutes les questions qu'implique la théorie des *rasas* — l'affinité et l'incompatibilité des sentiments, leur naissance, évolution et décroissance, les pseudo-sentiments, la conjonction et le melange des sentiments, la nature du heros et de l'héroïne, le choix ou l'élimination de certains procédés phonétiques pour l'expression de tel ou tel *rasa*, etc — apportant dans tous ces détails un admirable sens critique, un jugement penetrant Aussi la portée du *Rasagangādhara*, dans la mesure où cet ouvrage concerne la théorie du *rasa*, consiste-t-elle moins en une contribution originale au développement de cette théorie (qui avait déjà été elaboree dans tous ses détails par les predecesseurs de Jagannātha) que dans un essai de revision vivifiante de l'ensemble de la question et dans une vigoureuse critique des idées stéréotypées

La tentative de Jagannātha fut la dernière de ce genre Tous les auteurs de poétique ultérieurs se bornent à copier servilement les ouvrages de leurs prédecesseurs Quelques-uns se sont écartés de la théorie des *rasas* proprement dite pour se confiner dans des descriptions du sentiment érotique à l'exception de tous les autres Ces ouvrages, tels que le *Śringārarasamandana*, *Śringārasāra* etc n'apportent rien à l'étude des sentiments dans l'acception littéraire de ce terme et n'offrent par conséquent aucun intérêt au point de vue de la poétique



## CHAPITRE IX

### Critique de la Théorie du Rasa.

---

Avant d'exposer les conclusions que nous voudrions présenter ici, nous croyons utile d'examiner quelques termes employés par les psychologues du sentiment et que nous avons déjà rencontrés au cours des chapitres précédents. Au point de départ de la vie affective de l'homme on trouve telles ou telles « *inclinations* » qui l'amènent à se comporter d'une certaine façon dans certaines circonstances, alors qu'un autre individu doué d'inclinations différentes se comporterait dans les mêmes circonstances d'une façon différente. Les *inclinations* sont, ordinairement héréditaires ou acquises par une longue habitude, elles sont toujours inconscientes. Elles sont plus faciles à constater par une autre personne que par le sujet même qui les éprouve, à moins que celui-ci ne se livre à l'analyse de son propre tempérament et de ses actes. Ces *inclinations* ou penchants forment, en se précisant, cette espèce d'état d'esprit (angl *mood*, alle *Stimmung*) qui détermine en dernier lieu la nature du sentiment, et constitue ce que les auteurs des poétiques sanskrites désignent sous le nom de « caractère permanent » (*sthāyībhāva*). C'est comme une ébauche de système se dessinant au sein des nébuleuses.

leuses. Cet état affectif dont on entrevoit les contours mais pas encore la forme définitive, cherche un objet sur lequel il pourra se fixer pour prendre corps. Les déterminants essentiels (*valambanam bhūmīś*) servent, pour ainsi dire, de centres d'attraction et de condensation. La vie affective de l'individu, pareils à des grains de poussière autour desquels s'accumule et prend forme l'humidité répandue dans l'atmosphère. Et de même que, dans ce dernier phénomène ce qui importe surtout est le degré de saturation de l'atmosphère ambiante, de même plus d'un poète a célébré la bien-aimée comme l'auvent émanant du trésor inférieur de l'amant. Oh, femme dit Tagore

tu n'es pas l'œuvre du Créateur seulement, c'est l'homme qui te façonne en assemblant la beauté de son être intime. (*Sudhā rūdhātār srishti naha tumi nārī, purusa gadi che bori saundarya samārī, āpan anlār hō'le*)

De cet état d'esprit vague et indéterminé, étendu sujet des nostalgies poétiques, émerge, au seuil de la vie consciente, la *sensation* (*feeling*), un peu de brume humide dont elle vient de surgir enveloppe encore cette Aphrodite au moment de sa naissance, cependant que dans la clarté de la joie et de la peine déterminées, sa nature se révèle plusante ou haïssable (*frāga* ou *dresa*). En penchant dans la vie consciente nous constatons que telle affection ou telle haine y remplit toute une période de la vie humaine et nous parlons alors de *passion* pour telle ou telle chose. C'est l'inclination devenue consciente d'elle-même et cherchant à se satisfaire partout où elle en trouve l'occasion. Il est possible et même habituel que l'homme soit possédé par plusieurs passions qui non

seulement se succèdent mais souvent coexistent La vie du patriote irlandais O'Connel, alors qu'il était membre du Parlement anglais, était partagée entre un fervent amour de son pays et une profonde affection pour sa bien-aimée Dans la vie ordinaire les différentes passions s'entrechoquent rarement, dans l'art, leur collision aboutit soit à des effets comiques (Harpagon partagé entre son avarice et son amour pour Marianne), soit à la tragedie (Rāma de l'*Uttarārāmacarita* pris entre son amour pour Sītā et son devoir royal) Ces états affectifs de quelque durée ont cependant leurs points culminants lorsque l'affection atteint une extrême acuité, c'est ce qu'on appelle en terme de psychologie l'*émotion* Un homme à l'état d'*émotion* ne s'arrête pas pour réfléchir ni raisonner Sa faculté de raisonnement est, pour ainsi dire, submergée par le désir de satisfaire sa passion Cet état aigu ne peut naturellement se prolonger, la brièveté, au même titre que l'intensité, est le trait distinctif de l'*émotion* Celle-ci se produit avant que naîsse la passion Certaines émotions perdent leur première acuité et deviennent passions, d'autres s'épuisent rapidement et s'éteignent Lorsque le champ d'action d'une passion est délimité, qu'elle se fixe sur un objet bien déterminé, tend vers un but précis, elle devient *sentiment* C'est surtout sous cette forme définie que la passion fournit en littérature les éléments d'une œuvre d'art Aussi longtemps que l'amour-passion demeure à l'état de vague nostalgie, il échappe à l'expression littéraire, c'est à partir du moment où il se fixe sur un être déterminé et qu'il cherche en ce dernier la réalisation suprême, que le sentiment d'amour est

vument et est pour cela décrié par le poète.

Tousce et les empiriciens ont fait de troubles de l'esprit effectifs de l'homme une étude. Cette dernière, toutefois, fait partie d'un état de calme, de paix de l'esprit, et peut être étudiée et offrant un équilibre entre l'activité et la passivité. Comprendre ce qui se passe dans l'esprit, c'est en réalité nous agir sur lui. Si nous agissons sur lui-même, nous le transformons ou au moins nous modifions extérieurement son état. Mais si nous agissons sur les fonctions *affection*, trouvées et trouvées dans l'état de l'état d'équilibre parlé. Dans ce cas-là, l'état de l'esprit ne peut rien faire pour empêcher ou empêcher il lui faut sortir de l'équilibre.

On a souvent cité des auteurs de différents états affectifs sous quelque nom qu'on les destine. Descartes leur donne tous le nom de « passion ». Selon lui il n'y a que six passions primitives dont toutes les autres tirent leur origine. Ces six passions primitives sont l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse. Toutes les autres sont composées de quelques-unes de ces six ou bien en sont des espèces. (*Les Passions de l'Ame*, art. 69.) L'insuffisance d'une pareille classification est trop évidente pour qu'il y ait besoin de la discuter. Le psychologue anglais Bain a essayé dans son traité (*The Emotions*, chap. iii) une autre classification de ce qu'il appelle les « emotions ». Il en distingue onze catégories, amour, colère, peur, sentiment de propriété, amour de la puissance, orgueil, vanité, soif d'activité, émotion intellectuelle, émotion esthétique, émotion morale. Sur ce nombre, l'amour, la colère et la haine sont considérés comme des émotions « simples » et les deux premières de ces

trois comme les éléments dominant tout le système émotionnel La confusion de notions sur laquelle repose cette classification saute aux yeux ; en outre elle omet des catégories aussi importantes que le sentiment religieux et social Mercier dans son *Nervous System and the Mind* a essayé de classer les sentiments en partant d'une méthode analytique et comparative et il les a divisés en six groupes :

(1) Sentiments présidant à la conservation de l'organisme physique ou mental,

(2) Sentiments présidant à la continuation de l'espèce, considérés comme simples besoins naturels, à savoir, l'émotion sexuelle sous toutes ses formes, l'affection des parents pour l'enfant, et le sentiment filial,

(3) Sentiment présidant au bien-être de la collectivité, à savoir, le patriotisme et les sentiments moraux,

(4) Sentiments présidant au bien-être d'autrui, tels que sympathie, pitié, bienveillance, etc.,

(5) Sentiments se plaçant au-dessus de la région purement utilitaire et qui ne sont ni conservateurs ni détructeurs, comme, par exemple, l'admiration, le sentiment esthétique, le sentiment religieux, etc.,

(6) Sentiments purement intellectuels, tels que conviction, foi, scepticisme

Mercier subdivise ces groupes en classes et sous-classes analogues aux espèces et genres zoologiques et introduit ainsi dans son schéma 128 états affectifs Ce système, outre la difficulté d'inclure tous les sentiments humains possibles dans des cadres trop rigoureusement tracés, offre un danger flagrant de répétition Le même sentiment risque d'être

compris dans une ou plusieurs de ces édifications d'ordre et de leur importance évidemment des extrêmes.

Le psychologue offre à l'heure actuelle un point de vue très intéressant sur ce sujet. Il distingue deux types de personnalité : l'un affective et l'autre intellectuelle. Il admet que l'homme est naturellement tendre à la paix, mais qu'il peut également être porté au combat, non par passion, mais par volonté. Il distingue encore deux types de personnes : le type héroïque et le type de l'individu timide et douillet. Il distingue enfin deux types de personnes : le type du bonheur et le type de l'ennui. Quant à la distinction entre le bien et le mal, il dit : « Au point de vue éthique, il existe deux types de personnes, telles que, soit trop heureuses, telles que l'on peut pour ainsi dire appeler des bêtes, ou du bien ou de l'abondance. Quant à celles qui sont toutefois mal, pourront être d'abord métaphoriques, que le cœur va tristement battre, ou vraiment de l'ennui qui peut être tout simple, tout humain, creusé par de tourbillons de souffrance, par des salles du littoral. Cette dernière comprend les compositions formelles qui diffèrent entre elles suivant l'essor imprime à l'esprit, comme, par exemple, l'impatience, l'espoir, l'anxiété, le surprise, l'ennui, etc. Cette classification attribue la plus grande importance à la relation qui s'établit entre les idées, les perceptions, etc., et n'accorde pas assez d'attention aux états affectifs du sujet qui éprouve les sentiments.

M. Ribot dans sa *Psychologie des Sentiments*, après avoir passé en revue tous ces essais de classi-

sification des sentiments, montre l'impossibilité d'arriver sur ce point à des résultats tant soit peu satisfaisants. Toutes ces tentatives de classification procèdent, dit-il, d'une certaine théorie de la vie affective qui repose sur un fondement purement hypothétique. De telles théories varient suivant leurs auteurs et étant empiriques ne sont jamais satisfaisantes. En outre, toutes émotions, simples ou complexes, comportent d'innombrables variétés qui diffèrent entre elles suivant l'individu, la race, l'état et le degré de civilisation, de sorte qu'une classification ne peut être considérée comme absolument complète. C'est pourquoi Th. Ribot cherche à établir ce qu'il appelle une « situation génétique » en relevant d'abord les instincts primitifs, simples émotions primaires, puis cherchant à établir par quel processus, conscient ou inconscient, se forment ensuite les émotions composées et dérivées. L'instinct de conservation fait naître deux émotions différentes sous sa forme défensive il engendre la peur, sous sa forme offensive la colère avec toutes leurs conséquences. La tendance à dépenser un superflu d'activité se traduit par l'amour des aventures, du jeu, de l'œuvre esthétique. Le désir de savoir engendre la curiosité dont dérivent d'autres sentiments intellectuels d'ordre supérieur. Le sentiment de « soi » (*self-feeling, Selbstgefühl*) fait naître soit, si l'on part de la conscience de sa supériorité, le sentiment d'orgueil, soit, en partant d'un point de vue opposé, le sentiment d'humilité. L'instinct sexuel, se combinant avec tels ou tels éléments des autres instincts, se développe en un sentiment extrêmement complexe d'amour sous tous ses aspects. Le sentiment religieux procède de l'instinct de com-



mêmes qui semblent avoir existe de tous temps et dans tous les coins de la terre changent singulièrement de nature sous l'effet des conditions historiques et sociales. Il arrive ainsi que le même mot recouvre des notions extrêmement diverses. Le sentiment d'amour expression d'un instinct éternel entre tous, ne s'en modifie pas moins d'une époque de civilisation à l'autre et suivant les conventions sociales du milieu donne Brutalité du mâle conquérant, sentiment de tendresse chevaleresque et protectrice, affection d'égal à égale, doublée d'estime confiaiternelle, etc., etc., autant de distinctions qui dépassent le cadre de la diversité individuelle et portent l'empreinte des différentes relations sociales. Faut-il dire qu'entre le sentiment religieux d'un primitif et celui d'un Pascal il y a bien autre chose que la différence d'homme à homme des siècles de civilisation?

Inutile de nous étendre davantage sur cette question de sentiments en général. La présente étude étant consacrée à l'examen des sentiments tels que nous les trouvons dans les œuvres littéraires et en particulier dans la littérature dramatique, le champ de nos investigations s'en trouve nécessairement restreint.

Bien qu'une œuvre littéraire puisse être agrémentée par toutes sortes de sentiments, certains d'entre eux servent toujours de pivot central et sont par conséquent mis en relief, les sentiments subsidiaires étant réduits en quelque sorte à des fonctions décoratives. Comme la littérature dramatique représente l'individu dans la mesure où il fait partie d'un milieu social, dans ses multiples relations avec ses semblables,



représentes dans une œuvre littéraire, disons quelques mots sur le rôle de la souffrance et de la joie dans la vie affective de l'homme. Descartes les considère comme des sentiments (ou, pour employer son terme, comme des « passions ») en soi et en fait dériver divers autres sentiments. Mais si nous essayons d'analyser la teneur de ces deux « passions » nous y trouvons tant de diversité que nous sommes amenés à les considérer plutôt comme des tonalités des sentiments que comme des sentiments proprement dits. Ils s'amalgament avec les divers sentiments et les revêtent d'une beauté particulière semblable à celle que projettent sur un paysage l'air et la lumière dont il est baigné. Le même paysage produit sur nous une impression différente suivant que nous le contemplons à la lueur dorée de l'aube, dans la lumière rutilante du midi, dans la clarté diaphane du crépuscule, sous un ciel sillonné d'éclairs ou dans le rouge embrasement de l'incendie. L'air transparent qui enveloppe les sommets des collines, l'humidité brumeuse des vallées, l'air sec du désert, chacune de ces ambiances communique aux choses un charme particulier qui ne dépend aucunement de leur nature propre. Quiconque sait goûter la magie des jeux de lumière d'un Claude Lorrain ou d'un Turner et l'ineffable douceur de l'atmosphère d'un Corot sent quelle part immense ces éléments impondérables tiennent dans l'impression de beauté qui se dégage du tableau. La joie et la souffrance exercent le même effet sur les sentiments auxquels elles se trouvent mêlées et qu'elles embellissent et rehaussent par leur présence.

La question de savoir pourquoi tels ou tels sentiments pénibles dans la vie quotidienne deviennent

source de jouissance lorsqu'ils sont représentés en littérature, offre un grand attrait pour le critique littéraire. La façon dont les sentiments sont décrits dans une œuvre littéraire diffère grandement de la façon dont ils se présentent dans la vie ordinaire. La vie humaine est un ensemble continu impliquant diverses fonctions génératrices de différents sentiments qui naissent simultanément, de sorte que l'analyse de la vie affective à chaque moment donne fait apparaître comme un faisceau de différents sentiments de puissance variée et d'aspects irréguliers. Dans la vie aucun sentiment n'est ressenti pur et sans alliage, chacun est mélangé dans une proportion plus ou moins grande. L'écrivain dans son laboratoire élimine de chaque sentiment tous les corps étrangers et le montre dans toute sa pureté, revêtu d'un éclat beaucoup plus vif que dans la vie quotidienne. La Sītā de Bhavabhūti, par exemple, nous apparaît uniquement comme épouse tendre et soumise, sans que nous voyions rien de sa dignité de reine ni de son amour maternel. De sa vie affective même un seul côté nous est révélé. Si nous voyions Dusmanta dans un rôle de politicien astucieux, d'homme d'État circonspect, de chef d'armée calculateur usant, pour venir à bout de l'ennemi, des moyens parfois déloyaux enseignés par Kautilya ou assujettissant à sa loi les factions politiques afin de conserver le pouvoir absolu, il est certain que l'amant de *Sakuntalā* nous apparaîtrait sous un aspect beaucoup moins attrayant. Bien mieux, certains personnages auxquels nous ne pouvons refuser notre sympathie nous eussent peut-être semblé odieux si on nous les avait montrés sous tous les aspects de la vie réelle. Le tendre et

généreux Cārudatta du *Mrcchakatikā* est représenté sous un jour si favorable que le public ne peut s'empêcher de l'aimer. Dans la vie réelle nous n'aurions vu en lui qu'un gaspilleur insouciant qui a mangé son patrimoine, un époux infidèle poussuant sans vergogne une riche courtisane et faisant fi de la réputation de sa famille et de la sienne, un père dénaturé abandonnant son enfant à la misère. Ainsi présenté le personnage aurait certainement gagné en réalisme, mais nous aurait paru plutôt repugnant. Le poète, tel un photographe paysagiste qui braque son appareil sur une seule partie du site, reproduit tel ou tel aspect de la vie susceptible de produire un effet de beauté sous le jeu des lumières et des ombres scéniques. Son intention étant de charmer le public, il tient compte de la distraction qu'une représentation plus réaliste risquerait de causer aux spectateurs. N'importe quel photographe sait qu'un paysage entier peut être extrêmement laid, tandis que telle ou telle de ses parties fixée par l'appareil semblera jolie, de même dans l'œuvre littéraire les yeux du public sont pour ainsi dire détournés de ce qui ne concourt pas à l'impression de beauté.

L'art comme la photographie offre l'avantage de nous montrer la beauté d'un paysage sans que nous ayons à nous déranger pour observer les choses belles sur les lieux mêmes. La vue d'un étang couvert de lotus et de sveltes roseaux, les algues flottant gracieusement à la surface de l'eau telles des tresses d'ondines, le ciel vespéral penché sur l'horizon brumeux dans une caresse suprême, forment un ensemble exquis, seulement pour en jouir il nous faut parfois suivre des routes marécageuses et impraticables,

nous confier à une barque fragile, respirer les émanations malsaines des eaux stagnantes de sorte qu'à la longue les fatigues endurees risquent de diminuer l'intensité du plaisir, sinon de nous en rendre la jouissance impossible C'est ce qui se passe précisément dans le domaine des sentiments tels que nous les fait ressentir la vie réelle L'étoffe de la vie intérieure de l'homme est d'une texture aux fils si étroitement enchevêtrés, qu'il lui est impossible d'y laisser penetrer une impression nouvelle sans brouiller la trame Lorsqu'un sentiment nouveau et puissant pénètre dans la vie de l'homme, il ébranle en lui tout un passé sentimental, une foule de sentiments antérieurs doit s'adapter à la situation nouvelle, ou bien mourir pour faire place au terrible intrus Tout le monde en subit l'empire, mais peu de gens ont le courage d'affronter le bouleversement qu'entraîne avec lui le nouveau venu Le poète nous épargne cette douloureuse secousse, il nous offre la joie de vibrer à l'appel d'un sentiment sans nous en faire éprouver le contre-coup poignant Tel un magicien il exprime le jus des plantes exquises et, à nos lèvres assoiffées, tend la liqueur enivrante dans la coupe enchantée du drame Il pose ses doigts inspirés sur les cordes de notre esprit et les fait vibrer à travers toute la gamme des sensations, depuis la joie délivrante jusqu'à la lugubre détresse, sans que nous nous doutions que c'est sur notre cœur qu'il joue et que les personnages de la pièce, les chants, la musique, les lumières évoqués par sa baguette magique ne sont que des moyens de communion entre notre propre sensibilité et le génie qui les a créés

Le propre de l'art est de représenter les choses de

façon à mettre en relief leur essence et leur vie intime, de dégager et de concentrer une foule d'éléments souvent trop fugitifs ou trop éparpillés dans la vie réelle pour que nous en sachions mesurer la profondeur lorsque nous les côtoyons sur notre chemin. L'artiste reproduit l'âme des choses dont nous ne faisons qu'entrevoir les formes.

Les sentiments littéraires auxquels nous participons mais que nous n'éprouvons pas comme nos propres sentiments au sens propre de ce terme, ont pour nous le double charme d'intensité quasi-réelle et de désintérêt parfait. C'est dans ce double effet que consiste le secret du poète. Il prend les sentiments humains à l'état brut, les fait passer dans les cornues et les alambics de son laboratoire, les épure au feu de son génie, le produit n'est ni tout à fait le même ni tout à fait autre que la matière première dont il dérive. La substance a perdu son arête tout en gardant sa saveur envirante. Elle nous procure une pure jouissance sans que nous cheichions à modifier, à atténuer sa nature et sans qu'elle nous accable et nous aveugle comme dans la vie réelle. Les auteurs des poétiques indiennes attribuent cette jouissance désintéressée à la qualité *sattva* des sentiments exempts des qualités *rajas* et *tamas*, suivant la conception généralement admise de la triple origine de la création issue de *sattva*, *rajas* et *tamas*, principes du bien, de la passion et de l'obscurité.

Les sentiments ainsi éveillés, bien qu'ils soient en nous, le poète peut seulement les suggerer, mais jamais les représenter sous une forme matérielle. Le sentiment est un état d'esprit, une conception subjective, une abstraction à laquelle l'art de l'au-

teur dramatique ne saurait donner une réalité tangible. Il peut seulement décrire les circonstances dans lesquelles ce sentiment est appelé à la vie, l'attitude des divers personnages sous son influence et au moment où il s'accroît ou disparaît. Les auteurs des poétiques n'ont eu à traiter que cette description des circonstances qui accompagnent un sentiment, mais ils n'ont jamais été capables de dire ce qu'est ce sentiment. Pour eux il est *alaukika*, supra-mondain. Le poète ne fait que suggérer le sentiment et sa suggestion trouve un écho suivant la nature et la réceptivité de l'esprit qu'elle vise. D'après les auteurs des poétiques la réceptivité en question est due à la *vāsanā*. La finesse de compréhension, la faculté de réagir ne peuvent exister chez quiconque n'a pas auparavant éprouvé de sentiment analogue dans la vie réelle. Or, étant donnée la théorie hindoue de la métémpsychose, cet « auparavant » peut avoir eu lieu soit dans l'existence présente soit dans quelque existence antérieure. Chaque sentiment réellement éprouvé dans la vie laisse pour ainsi dire des sillons dans l'esprit, et l'œuvre du poète, pour user d'une comparaison moderne, glisse sur ces sillons comme une aiguille de gramophone et produit la mélodie voulue.

La naissance d'un sentiment dans l'esprit d'un homme implique toujours une certaine rupture de son équilibre normal. Cette première oscillation de l'esprit a été expliquée de façon diverse, désignée tantôt comme sentiment d'étonnement, tantôt comme sentiment de sympathie et même on a avancé une théorie selon laquelle tous les sentiments littéraires, vus de près, se ramèneraient à un seul le Sentiment

du Merveilleux ou le Sentiment Pathétique, dont tous les autres ne seraient que des dérives. En éprouvant un sentiment on subit un véritable choc, quelque chose qui trouble la paix de l'esprit, comme à la première rencontre d'un nouveau facteur qui n'existant pas auparavant. La première impression est celle de surprise d'étonnement en présence de ce nouveau sentiment jusqu'alors inconnu. Au début ce sentiment est vague, de sorte qu'on est à peine conscient de sa nature exacte. Suvient ensuite un effort instinctif pour adapter ce nouveau facteur à notre vie intérieure. L'esprit semble s'ouvrir pour laisser passage à cet intrus, pour lui trouver une place adéquate dans son harmonie intime. C'est ce qu'on appelle réveil de sympathie ou adoucissement du cœur et dans ce sens on peut dire que tous les sentiments par leur nature même procèdent du Pathétique. La deuxième phase du développement du sentiment, la "Sympathie", a été exagérée par la théorie vichnouïte du *rasa* dont nous avons parlé plus haut.

La tentative de l'esprit pour adapter un nouveau facteur à la vie affective de l'homme peut cependant prendre d'autres formes que la douceur de la sympathie. Les conditions extérieures qui s'imposent à notre esprit sont variées, et tout aussi variée est l'activité de l'esprit qui cherche à s'y adapter. Rudjata distingue quatre espèces de ces transformations mentales tendant à l'adaptation, à savoir *vikāsa* lorsque l'esprit s'épanouit comme une fleur en répandant son parfum intime, *vistāra* lorsque l'esprit s'étend comme l'océan sous l'influence de la lune, *ksobha* lorsque l'esprit se contracte de douleur, et *viksepa* lorsque l'esprit est secoué comme la mer qu'agitent

la tempête Le commentateur de Bharata, Bhātānāyaka, de même que plus tard Jagannātha, n'admet que trois transformations mentales de ce genre *vikāsa*, *vistāra* et *druti* (adoucissement) Le terme *vistāra* implique chez ces auteurs une idée d'enveloppement comme celui de la flamme qui s'étend sur une pièce d'étoffe seche Ainsi conçu l'esprit se déploie , ou bien il se consume sous l'effet d'une excitation intense , ou bien encore il penche à la sympathie Les sentiments sous l'influence desquels l'esprit subit le *vikāsa* sont l'Érotique, le Sentiment du Merveilleux et celui du Comique Le *vistāra* est déterminé par les Sentiments Heroïque et Furieux et la *druti* est l'effet du Pathétique, de la Terreur ou de l'Aversion

Cette classification rappelle de près la tentative esquissée par J Frappa dans son *L'expression de la Physionomie Humaine* et qui consiste à faire remonter toutes les expressions émotionnelles du visage à trois fondamentales, celles de l'étonnement, de la tristesse et de la joie Bien que son étude soit strictement limitée aux expressions extérieures des émotions, son système de dérivation ne laisse pas d'être remarquable et très clair surtout en ce qui concerne le premier et le deuxième degré de dérivation Ainsi il fait procéder l'admiration (ce que les auteurs sanskrits appellent Sentiment du Merveilleux) de la joie et de l'étonnement ; la colère de la joie et de la douleur, parce qu'elle « tient à la fois de la douleur ressentie et de la joie de la vengeance » (cite chez G Dumas, *Traité de Psychologie*, tome I, p 637, Paris, 1923)

Les observations des psychologues modernes sur les effets physiologiques des différents sentiments montrent que la classification tripartite de ces derniers repose sur des données réelles. Sans entrer dans les détails subtils des effets primaires et secondaires de telle ou telle émotion (chaque sentiment étant la conséquence d'un choc émotionnel initial) bornons-nous à constater que certains sentiments exercent une influence déprimante sur l'organisme. Sous l'effet de ces sentiments la circulation et le pouls se ralentissent, la pression artérielle baisse, les sécrétions extérieures et intérieures diminuent et même certaines d'entre elles s'arrêtent complètement, on éprouve une sensation de froid dans tout le corps. D'autre part certaines sécrétions changent quant à leur composition chimique, ce qui agit à son tour sur l'activité de l'organisme entier, ainsi que l'ont montré les expériences de Cannon, Bohm, Hoffmann, etc. Parmi les sentiments que nous étudions, pareil effet est produit par les sentiments du Pathétique, de la Terreur et de l'Odieux qui ont pour noyau émotionnel la tristesse, la peur et l'aversion.

Un autre groupe d'émotions exerce par contre une influence excitante accélération de la circulation et du pouls, hausse de la tension artérielle, sécrétions plus abondantes, sensation générale de chaleur. Cet effet n'est pas toujours agréable. Tel est le cas, par exemple, du Sentiment dit de l'Ennui et peut-être du Sentiment Héroïque. Les auteurs des poétiques sanskrites appellent cet état d'esprit *mistrā* tandis que les sensations agréables répondent au *nikāśa* de l'esprit.

La classification des sentiments littéraires d'après les trois catégories de transformation montre quelque lumière sur la question des sentiments incompatibles dont le sujet en fait peut et volontier. La transformation que le poëte subit sous l'influence de divers sentiments de la même catégorie étant le même, un sentiment tout mutuellement favorable l'un à l'autre. lorsque l'un d'entre eux donne le ton dominant du drame, les autres contribuent à un emploi judicieux, contribuent à accroître l'effet. La règle générale, les sentiments appartiennent à des catégories différentes, impliquant des transformations différentes de la part et sont incompatibles entre eux. Mais le caractère n'est pas séparé de l'autre par des cloisons et puisque certains sentiments se trouvent pris entre deux catégories. Le sentiment héroïque peut d'une part surger du feu de la Terreur grâce à l'intervention d'un élément d'ordre intellectuel et à un léger reflux dans le développement de la Terreur, il peut d'autre part être associé à la plus intense et chaude clarté du Merveilleux. De même il arrive souvent qu'un homme secoue par des convulsions d'une colère violente, cède soudain en pleurs sous l'effet d'un brusque revirement émotionnel. Par conséquent, tandis que certains sentiments sont nettement opposés l'un à l'autre, comme par exemple l'Héroïsme et la Terreur, pour d'autres l'antagonisme est moins certain et leur choix doit être laissé à l'ingénieuse sensibilité du poëte.

Cependant l'élasticité inhérente à l'esprit humain est si grande qu'il est permis de représenter, sans choquer l'auditeur, même des sentiments opposés

par leur nature, à condition d'introduire entre les deux extrêmes des sentiments intermédiaires qui ne leur soient pas violemment contraires De la sorte la distance le long de laquelle l'esprit doit osciller est, pour ainsi dire, jalonnée de points de repos Le poète Bhavabhūti un des plus fins auteurs dramatiques sanskrits, n'a pas craincé de représenter dans son *Mālatīmādhava* des sentiments aussi diamétralement contraires que l'Érotique et le sentiment de l'Odieux (avec leurs deux noyaux émotionnels nettement opposés, l'affection et l'aversion), il a recouru pour cela à l'ingénieuse juxtaposition d'une série de sentiments intermédiaires Il s'agit, en effet, de laisser à l'esprit le temps de briser la forme qu'il avait assumée sous l'effet d'un certain sentiment avant d'être amené à se cristalliser en une nouvelle forme. A la manière d'une façon trop brusque on n'arrive qu'à détruire le cristal parfait et on se trouve en présence d'une masse informe de sentiments, comme c'est le cas dans le *Venīsamhāra* de Nārāyana Bhatta

Chaque sentiment littéraire, tout comme les sentiments de la vie réelle, est doué d'une existence qui lui est propre et au-delà de laquelle il ne peut être prolongé Si on essaie de transgresser cette limite, il survient un changement qui détruit l'effet du sentiment, malgré le poète Ce changement peut se présenter sous l'une des formes suivantes

(1) Le sentiment peut subir une transformation. Sa nature même change Ainsi le sentiment de Terreur prolongé outre mesure devient odieux Un objet de terreur contemplé trop longtemps perd par l'accoutumance son caractère menaçant et n'excite que

l'aversion Nous avons déjà remarqué d'ailleurs que ces deux sentiments ont une base commune et se transforment facilement l'un dans l'autre Un autre sentiment qui lui aussi subit facilement un changement analogue est le sentiment de Fureur Une personne en proie à une violente colère communique au spectateur ce sentiment, mais s'il continue trop longtemps à brandir son arme et à lancer des tirades furibondes sans jamais passer à l'action, il ne nous paraîtra bientôt que ridicule ou odieux Dans l'esprit du spectateur le sentiment de Fureur dégénère en sentiment du Comique ou en aversion

(2) Le sentiment peut mourir de sa mort naturelle Ainsi le sentiment du Merveilleux est éphémère par définition Il ne s'y agit que d'un premier moment de surprise teinte de plaisir et ce moment ne peut pas être de très longue durée Quoi que fasse le poète, le sentiment s'affaiblit Si on le prolonge quelque peu en changeant l'objet qui l'excite, ce ne sera plus un sentiment déterminé, mais rien qu'une série de chocs émotionnels dus à des causes différentes

(3) Un sentiment qui ne s'affaiblit ni se transforme, s'il est prolongé au-delà des limites de son existence propre, cesse d'être une source de plaisir et devient douloureux Le sentiment Pathétique peut durer assez longtemps, prolonge outre mesure il cesse d'exercer sur l'esprit cet effet particulier d'attendrissement qui le caractérise et cause au bout d'un certain temps une véritable souffrance On pourrait se demander si Bhavabhūti dans son exquis *Uttararāmacarita* n'a pas par endroits dépassé cette mesure Rāma semble s'évanouir un peu trop souvent et la longue scène dans la forêt (Acte III) devient peut-

être par trop triste vers la fin C'est ce sentiment de mesure qui amène les auteurs grecs à ne jamais placer sous les yeux des spectateurs le suprême dénouement de leurs tragédies

La durée naturelle des quatre sentiments du Merveilleux, de la Fureur, de la Terreur et de l'Odieux est très brève C'est pourquoi les poètes dramatiques sanskrits n'en font qu'un usage très modéré et n'en font jamais le sentiment principal du drame La seule pièce dont on puisse dire qu'elle est dominée par le sentiment de la Fureur est le *Venīsamhāra* de Nārāyaṇa Bhatta, seulement l'auteur avait plutôt en vue de représenter le sentiment Heroïque qui n'a dégénéré en Fureur que grâce à la maladresse de la présentation Le fait est que le sentiment de Fureur communique à l'esprit un choc si violent, excite à un tel point les forces vitales qu'à moins d'être subordonné à certaines limites il devient, en poésie comme dans la vie réelle, d'un effet particulièrement pernicieux

Les sentiments de la Terreur et de l'Odieux sont aussi relativement peu usités dans le drame sanskrit. La Terreur est toujours le résultat d'un choc imprévu et celui-ci, bien entendu, ne peut être durable par définition La contraction de l'esprit sous l'effet de la Terreur ou de l'Aversion devient positivement douloureuse si elle se prolonge trop La Terreur moibide sous forme de « phobie » ne se trouve dans aucun drame sanskrit Puisque les sentiments de courte durée celui du Merveilleux est d'autant plus beau qu'il est fugitif Il est la forme littéraire d'un sentiment beaucoup plus vaste, celui du Sublime, qui est la base de toute œuvre d'art Le sentiment du

Merveilleux est tel un arc-en-ciel, mise de toutes les nuances du sentiment et aussi evanescent. Il est suscité par la beauté ou la grandeur de la nature, par la noblesse de l'esprit, par la force et la profondeur des sentiments, par la joie d'une rencontre attendue, etc., les mœurs dramatiques sanskrits y ont souvent recours, mais toujours dans des scènes de courte durée.

Les sentiments dont l'usage est le plus fréquent dans la poésie dramatique sanskrite sont l'Erotique, le Comique l'Heroïque et le Pathétique. Le sentiment le plus durable et aussi le plus varié est l'Erotique qu'on a appelle « sentiment premier » (*sādṛasa*) ou « roi des sentiments » (*rasarāj*). Le Pathétique tient la seconde place tant par sa dureté que par le nombre de variations qu'il admet. Cependant, ce que les poètes dramatiques sanskrits préfèrent n'est pas le désespoir violent et revolte des premiers moments de la souffrance, mais plutôt la douce melancholie de la résignation. La Sītā de Bhavabhūti acceptant sans plainte, avec une noble douceur, son pénible destin, demeure à nos yeux une des plus tendres et des plus exquises images que la poésie ait créées.

Le sentiment Heroïque est, lui aussi, largement usité dans le drame sanskrit. L'expansion de l'esprit qui implique ce sentiment est une étape indispensable et plaisante du développement de notre être intime, la joie de découvrir des ressources et des facultés qui dormaient dans notre âme est aussi vive lorsqu'elle naît d'une représentation dramatique que lorsque nous l'éprouvons dans la vie réelle.

Le Comique, bien que fréquent dans le théâtre

sanskrit (presque tous les drames comptent parmi les personnages un *vidūṣaka*, farceur professionnel) ne peut prétendre à un développement effectif La définition de Bharata, selon laquelle le Comique serait une imitation de l'Érotique (*śṛngārānukrtīr yā tu sa hāsyas tu prakīrtitah*), montre à quel point de vue erroné ce sentiment était conçu par les auteurs des poétiques et par les auteurs dramatiques en général C'est ce qui explique aussi la pauvreté, la monotonie, l'extravagance et souvent la grossière obscénité de toute la littérature comique du sanskrit.

De même que chaque sentiment se développe d'un noyau émotionnel central, chaque drame a pour centre un sentiment dominant qui est comme la pierre angulaire de l'édifice entier. L'auteur dramatique apporte le plus grand soin au développement de ce sentiment sous ces divers aspects, pour en faire ressortir la beauté et pour donner au drame le charme de la variété le poète fait en outre un choix judicieux des sentiments auxiliaires qu'il introduit au cours de sa pièce. Cependant alors que l'histoire du sentiment principal est présentée en grande partie, sinon toute entière, les sentiments secondaires ne sont jamais décrits dans tous leurs détails, on n'en retrace que certaines phases, juste assez pour mettre en relief le sentiment central Ils servent d'autre part à amener une certaine détente dans l'esprit des spectateurs, qui risquerait de se lasser sous l'effet trop prolongé d'un seul et même sentiment. Brièvement esquisses ces sentiments secondaires reposent l'esprit sans jamais le distraire trop longtemps. Mais surtout ils ne sont jamais plus attrayants que le sentiment central Sans jamais se préoccuper des trois unit-

siques, les auteurs dramatiques sanskrits sont toujours fidèles à une unité suprême, celle du sentiment. Ils conçoivent le drame comme un ensemble harmonieux où chaque élément tient une place déterminée, en respectant toujours la mesure qu'il lui faut observer pour sauvegarder l'harmonie de l'ensemble. Le *Venîsamhûta* offre un exemple frappant des inénormables défauts qui résultent du manque de soin apporté à la disposition des différents sentiments.

En ce qui concerne le point d'unité des sentiments, on observe une différence importante entre le drame et le poème. Un drame ne représente qu'un épisode de la vie d'un personnage, alors qu'un poème en comprend le plus souvent la biographie entière sinon l'histoire de toute une dynastie. Un poème peut retracer toute l'histoire d'un sentiment depuis ses premiers débuts parfois inconscients jusqu'à son point culminant et même jusqu'à sa disparition. Le poète dramatique par contre est obligé de ne prendre qu'un fragment de cette histoire et il en choisit naturellement la partie où le sentiment apparaît sous sa forme la plus concentrée et la plus intense. Il prend d'habitude le sentiment au moment où la vague commence à monter et omet souvent d'en présenter la décroissance. Le temps dont le poète dramatique dispose étant nécessairement limité, quelques heures à peine, il lui faut disposer son sujet de façon de lui assurer le plus de ressemblance avec la vie réelle. Sans doute, dans certains drames sanskrits, plusieurs années sont censées s'écouler entre deux actes, mais ceci est un défaut plutôt qu'une qualité. L'économie de temps explique non seulement l'étendue limitée de la peinture, mais aussi sa profondeur.

Le public n'a pas le temps de suivre un développement trop lent et trop long C'est pourquoi les sentiments sont plus intenses dans une œuvre dramatique que dans un poème C'est pourquoi aussi ils sont moins nombreux Il s'agit de concentrer l'esprit des spectateurs sur un seul sentiment dominant afin de leur assurer une plénitude de jouissance plus parfaite En lisant un poème, on a le temps de jouir à loisir des sentiments les plus divers Aussi un poème représente-t-il ordinairement plusieurs sentiments tour à tour développés avec autant de détail que dans la vie réelle Le drame, par contre, est un élan lyrique du poète ou vibre une note unique En somme on peut dire que dans un poème la présentation du sentiment est essentiellement extensive par comparaison avec le drame, l'art dramatique par contre, plus limité dans le temps et l'espace, développe le sentiment en profondeur Appelé à produire sur le spectateur un effet plus direct et plus immédiat, cet art demande au poète plus de précision dans la peinture des divers sentiments Aussi est-ce à l'art dramatique que les auteurs sanskrits de la théorie du *rasa* l'ont surtout appliquée

Pour exprimer les divers sentiments, le drame possède en plus de leur expression verbale la ressource d'une série de moyens plastiques — gestes, mimique, décors, costumes La question des modes d'expression, requis par les différents genres littéraires et, dans les limites d'un seul et même genre, par les différents *rasas*, ne tient aucune place dans les poétiques sanskrites Il n'en est pas moins certain que la nature même de chaque œuvre différente (poème ou drame) est déterminée en grande partie par les

ressources dont dispose le poète. Effectué par le geste, le sentiment mis en scène demande moins de développement que dans un poème écrit sur un sujet analogue. De nos jours nous voyons surgir un nouvel art dramatique, celui du cinématographe où la parole est définitivement supplante par le geste. Ce genre compte déjà un grand nombre d'auteurs qui adaptent leurs œuvres aux procédés d'expression dont ils peuvent disposer en ce domaine. Ici encore le mode d'expression détermine la nature même de la production.

Plus le nombre des sentiments décrits dans un poème est grand, mieux proportionnée est leur disposition, et plus le poème ressemble à un véritable tableau<sup>7</sup> de l'existence. Des sentiments ordinairement bannis du drame, comme, par exemple, le Calme, trouvent leurs places dans des poèmes tels que le *Raghuvamśa* et le *Mahābhārata*. Un poème épique offre ainsi une peinture parfaite de la vie où tous les sentiments se combinent harmonieusement pour aboutir à une impression finale d'équilibre et de calme.

---

# TABLE DES MATIÈRES

---

PRÉFACE . . . . . I

BIBLIOGRAPHIE . . . . . V

## INTRODUCTION

La langue étant un moyen d'exprimer les sentiments,  
la critique littéraire a été amenée à analyser ces  
sentiments et les différents modes de leur ex-  
pression. Quatre écoles différentes se dessinent  
vers le neuvième siècle A.D. l'école *Alankāra*,  
l'école *Rīti*, l'école *Rasa* et l'école *Dhvani* —  
L'importance de l'analyse des sentiments —  
Les points de vue de l'école *Alankāra* et de  
l'école *Rīti*, objectifs. Les points de vue de  
l'école *Rasa* et de l'école *Dhvani*, subjectifs . . . . . 1

## CHAPITRE I

### LES RASAS OU SENTIMENTS LITTÉRAIRES

Les sens du mot *rasa* — Les sentiments littéraires  
l'Érotique, le Comique, le Pathétique, le Sentiment  
de Fureur, l'Héroïque, le Sentiment de  
Terreur, le Sentiment de l'Odieux, le Sentiment  
du Merveilleux — Le Sentiment du Calme et  
le Sentiment Affectueux . . . . . 7

## CHAPITRE II

### LES BHĀVAS OU ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DES SEN- TIMENTS

Le *Bhāva*. Un *rasa* résulte de la combinaison des  
(1) *sīhāyibhāvas*, « caractères permanents »,  
(2) *vibhāvas*, « déterminants », subdivisés en (a)

*ālambanavibhāvas*, « determinants essentiels », et (6) *uddīpanavibhāvas*, « excitants » (3) *anubhāvas*, « conséquents », y compris les *sattvajabhbāvas*, « manifestations involontaires », et (4) *vyabhicāribhāvas*, « accessoires » — Le développement d'un sentiment, l'Érotique, illustré — *Bhāvodaya*, origine d'un *bhāva* — *Bhāvaśānti* apaisement d'un *bhāva* — *Bhāvasandhi*, conjonction des sentiments — *Bhāvaśabatā* complexe de sentiments — *Bhāvābhāvas* et *Rasābhāvas*, pseudo-*bhāvas* et pseudo-sentiments

15

### CHAPITRE III L'ANALYSE DES RASAS

I Le Sentiment Érotique analysé en i *sambhogāśrṅgāra*, l'érotique en réunion, ii *vipralambhaśrṅgāra*, l'érotique en séparation — Le *vipralambhaśrṅgāra* est dû à (a) *pūrvavarāga*, (b) *māna*, (c) *pravāsa* (d) *karunavipralambha* — Distinction entre *karunavipralambha* et le *karunarasa* — Comment le sentiment érotique diffère selon la nature du héros et de la héroïne — Subdivision de la héroïne en (i) *svīyā* (a) *mugdhā*, (b) *madhyā* et (c) *pragalbhā* • (1) *dhīrā*, (2) *adhīrā*, et (3) *dhīrādhīrā* (α) *Jyesthā* et (β) *kanisthā* (ii) *anyā* et (iii) *sādhārānī* — Classification de l'héroïne selon ses *avasthās* ou rapports avec le héros (1) *svādhīnabharīkā*, (2) *khanditā*, (3) *abhusārikā*, (4) *kalahāntaritā*, (5) *vipralabdā*, (6) *prositabharīkā*, (7) *vāsakasajjā*, (8) *virahothānthitā* — II Le Sentiment Comique analysé en (1) *ālmastha* et (2) *parastha* — Classification du rire — III Le Sentiment Pathétique distingue du *karunavipralambha* — IV Le Sentiment de Fureur — V Le Sentiment Heroïque subdivisé en (1) *dānavīra*, (2) *dharmaṇīra*, (3) *yuddhavīra* et (4) *dayāvīra* — VI Le Sentiment de Terreur — VIII Le Sentiment de l'Odieux — VIII Le Sentiment du Merveilleux

35

## CHAPITRE IV

## QUELQUES CONVENTIONS AU SUJET DES RASAS

Les couleurs des différents sentiments et leurs divinités tutélaires

15

## CHAPITRE V

## RELATIONS MUTUELLES ENTRE LES SENTIMENTS

Le nombre des sentiments littéraires — L'Affectueux est-il un sentiment littéraire? — Le sentiment du Calme est-il un sentiment littéraire? — La théorie de l'unité fondamentale de tous les sentiments — Bhavabhūti les ramène tous au Pathétique — Nārāyaṇa les ramène au sentiment du Merveilleux — Selon Bharata les sentiments primaires sont au nombre de quatre et tous les autres en sont dérivés — Critique de la théorie de Bharata — La classification vichnouite des sentiments par Rūpa Gosvāmin

L'incompatibilité des sentiments — L'opinion de Viśvanātha, de Bhīmudatta, de Jagannātha

49

## CHAPITRE VI

## QUELQUES OBSERVATIONS SUR LES RASAS

Le *rasa* n'est pas un produit — Il est ressenti comme une entité — Le *rasa* n'est pas distinct de la sensation, il est la sensation même — Il est indépendant du temps et du lieu — Il est une sensation impersonnelle — Pourquoi les émotions pénibles dans la vie quotidienne procurent du plaisir représentées dans le drame

57

## CHAPITRE VII

## COMMENT ON BRÉSSENT LE RASA

La formule de Bharata sur l'origine des *rasas* — Quelques idées philosophiques des Hindous les différents *sārtras*, les *kōśas* — La théorie de

la migration de l'âme engainée dans le *sūl smaśarīra* — Le *manas* et la *buddhi* — L'*ahankāra* — L'analyse de l'*antahkarana* — Le processus de cognition par l'*antahkarana* — Les *vāsanās* accumulées par l'*ātman* doivent être réalisées ou effacées pour atteindre le *mokṣa* — Les différentes théories de la perception des *rasas* — L'*Utpatti-vāda* (Théorie de la Génération) de Lollata, *mīmāṃsaka* l'*Anumiti-vāda* (Théorie de l'Inference) de Śankuka, *naiyāyika* le *Bhukti-vāda* (Théorie de la Jouissance) de Bhatañāyaka, *sāṅkhyā* le *Vyakti-vāda* (Théorie de la Manifestation) d'Abhinavagupta *vaidāntika*

61.

## CHAPITRE VIII

## LE DEVELOPPEMENT DE LA THÉORIE DU RASA

Les plus anciens ouvrages sur la théorie du *rasa* ont été perdus — Bharata, le premier des auteurs dont nous possédons l'œuvre — Le *Nātyaśāstra* Son caractère encyclopédique — Il utilise les travaux de ses prédecesseurs — Il porte des traces des remaniements — Les étapes de son développement *sūtra bhāṣya*, premières *kārikās* et les *kārikās* conservées — La théorie du *rasa* conçue par Bharata — Bharata se place au point de vue de l'acteur — La théorie du *rasa* chez les auteurs des Poétiques Générales Bhāmaha, Dandin, Vāmana, Udbhatta, Rudrata — Le Dhvani-kāra et Ānandavardhana adaptent la théorie du *rasa* au système général de la poétique — Fin de la période de formation dans l'histoire de la théorie du *rasa* — Période de la systématisation — Dhāraṇījaya et Dhanika, Bhoja, Mammata, Hemacandra, Viḍyānātha, Śāradā-tanaya, Bhānudatta, Viśvanātha, Rūpa Gosvāmin Jagannātha, dernier critique de la théorie du *rasa* qui mérite une mention

75.

## CHAPITRE IX.

## LE SENTIMENT D'ÉMOTION

Expérience de plus en trace. Inhibition. Il existe deux types d'émotions. Emotion sentimentale. Celle qui est de la première ou la première de la troisième.<sup>1</sup>

Ne se confond pas le trouble de l'esprit avec le trouble émotionnel. Le trouble émotionnel dépend de l'effet des causes. Pains, Ménier, Herbe et Néel, etc., sont des causes d'émotions. Le plaisir et le douleur sont des effets estimés en eux-mêmes. Pourquoi le sentiment de bonheur dans la vie quotidienne devient-il une source de folie lorsque dans une crise littéraire ? (1) parce qu'on le y trouve l'état pur, non mêlé à l'attention des peccades n'est pas possible. (2) parce qu'il n'est suivi par le inconscient de la vie quotidienne.

Les sentiments ne peuvent qu'être négatifs.

La suggestion trouve un fond du tout terrible devant les fines et d'épris de l'auditeur déterminé par le *pâmoü*. La nature du trouble qui on éprouve sous l'effet du sentiment. Le premier moment est l'étonnement, le deuxième l'sympathie. Les transformations sont de deux sortes, dues aux différentes sortes d'émotions, classées en quatre catégories par Rudraja et en trois par Blatt et Valéry. L'expression de la physiologie humaine de Frappa. L'classification des sentiments d'après leur effet physiologique. L'examen de l'incompatibilité des sentiments. Des sentiments mutuellement hostiles peuvent être représentés séparés par des sentiments neutres. Prolongés outre mesure, les sentiments changent de nature : (1) transformation, (2) déclin, (3) de plaisants. Ils deviennent douloureux.

Les sentiments de courte durée ne peuvent pas servir de motif central à un drame. Les senti-

ments les plus usités par les auteurs dramatiques sanskrits — l'Érotique, le Comique, l'Heroïque et le Pathétique — Faible développement du sentiment Comique dans la littérature dramatique sanskrite — Chaque drame comporte un sentiment dominant — Les sentiments secondaires ne sont jamais mis en relief — Différence de représentation des sentiments dans le drame et le poème

95

